

أطروحة تقدم بها

نزار عبد اللطيف أحمد العبيدي

إلى

مجلس كلية الفنون في جامعة بغداد

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في الفنون التشكيلية - نحت

بأشراف

أ.د طارق عبد الوهاب مظلوم　　　　أ.د أحمد قاسم الجمعة

١٤٢٨هـ　　　　٢٠٠٧م

إهداء

إلى أبي وأمي .... حيث رحمة الله

إلى أخوتي وأخواتي .... سنداً وعطاءً

إلى رفيقة الصبر .... زوجتي حباً ووفاءً

إلى أولادي ....

محمد...

رسل...

آمنة...

مصطفى...

أملاً وبقاءً

الباحث

شكر وثناء

الحمد لله الملك العظيم الكبير، المنفرد بالعزة والإرادة والتدبير، أحمده مع اعترافي بالعجز والتقصير، وأشكره على ما أعان من قصد ويسر من عسير، (والصلاة والسلام على سيدنا محمد) السراج المنير وعلى آله وأصحابه ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين، وبعد...

(فمن لا يشكر الناس لا يشكر الله)

أتقدم بشكري وعرفاني الكبيرين لكل من آزرني وكان لي عوناً في المشورة والدعم المعنوي وكان سنداً تجاوزت به الصعوبات وتخطيت بفضله أعتاب مرحلتي العلمية هذه. أخص منهم أستاذي المشرف الراحل الدكتور طارق عبدالوهاب مظلوم (رحمه الله) الذي أغنى بحثي بتوجيهاته القيمة، وكذلك الأستاذ المشرف الدكتور أحمد قاسم الجمعة الذي لم يبخل في توجيهاته واستشاراته العلمية في خدمة هذا البحث أسأل الله أن يثمن جهوده ويحميه.

كما أشكر أساتذتي وأصدقائي الأفاضل في كليتي الفنون الجميلة بجامعة بغداد وجامعة الموصل عمادة ورؤساء أقسام وهيئة تدريسية لما بذلوه من معونة علمية وفنية ومنهجية ومعنوية، كما أشكر الأستاذ الفاضل ميسر العراقي والدكتور زهير صاحب على صدره الواسع في بسط الطريق أمام أبواب البحث، والدكتور حسين علي ظاهر رئيس قسم الآثار في جامعة الموصل والدكتور جلال جميل اللذين لم يبخلا بأي معلومات، والزميل أوس مروان دبدوب لما بذله من جهودٍ مشكورة في طباعة العينات.. بارك الله فيهم.

وأشكر كادر المكتبة المركزية ومديرها الدكتور ناصر عبدالرزاق و(مكتبة آشور بانيبال) ومكتبة المتحف الحضاري لمعنوتهم في تذليل صعوبات البحث عن المصادر والمراجع. وأشكر كل من ساعدني على طباعة هذا الجهد وإخراجه.

بارك الله في الجميع

وحمى الله العراق

والعراقيين

الباحث

قائمة المحتويات

الموضوع	**الصفحة**

الفصل الأول

١. مشكلة البحث:

إن التوسعات الكبيرة للإمبراطورية الآشورية الممتدة من بلاد الأناضول وصولاً إلى صعيد مصر، وما بين هذين الموقعين ظهرت هناك تيارات عدة فنية تجاذبت وتباعدت في أسلوبها وتقنيتها، مما تمخض عن ذلك تحولات جذرية في نظم العلاقات الشكلية مما أدت إلى تطور وازدهار ونمو البنية الفكرية والبنية التشكيلية على حدٍ سواء، حيث تباينت فيها النصوص الخطابية على مساحة العاج الصغيرة تارةً، وتلاقحت تارةً أخرى في مجال الأسلوب الفني، أي أن هناك إشكالية في مرجعية الأساليب أدت إلى تحولات في نظم العلاقات الشكلية وأثرت في الوحدات التكوينية على وفق منظومة تشكيلية تعمل على توصيف المضمون الذي باتت تأثيرات الفن الآشوري عليه من خلال هذا التلاقح واضحة المعالم الفنية. أما الأساليب الأخرى التي ظهر فيها تداخل وتشابك ليس في الأسلوب فقط وإنما في نظم العلاقات الشكلية المتألفة من الوحدات التكوينية المعبرة عن مضمون معين، هذه المكتشفات من العاج وبهذه الصفة فاجأت الباحثين والمنقبين على حدٍ سواء، وذلك لوجود تباين كبير بين الأسلوب الآشوري المعهود وغرابة الأساليب الأخرى البعيدة كلياً عن الأسلوب الآشوري، فهاتين الحقيقتين هما بحد ذاتهما مشكلة.

المراكز الثقافية (المشاغل) التي أنشئت في بلاد آشور (نمورد – خرسباد) احتضنت الكثير من الفنانين السوريين والمصرين والفينيقيين إلى جانب الفنانين الآشوريين، كانت هذه الظاهرة سبباً مباشراً لحصول هذه الأعداد من المنحوتات العاجية، فضلاً عن وسائل أخرى كالحملات الحربية وما نتج عنها من أسرى وأسلاب وغنائم، وكذلك علاقات ودية وما صاحبها من هدايا، وعلاقات تجارية واسعة أدت إلى استيراد مادة العاج كمنحوتة أو كخامة تعتبر هذه الدلالات الواقعية أيضاً سبباً من أسباب المشكلة. إذ أن مجمل الحقائق جعلت من بلاد آشور مستودعاً كبيراً احتضن أعداداً كبيرة من المنحوتات العاجية المتعددة الأساليب/ مما استدعت الحاجة إلى دراسة تلك المنحوتات في الإجابة على السؤال الآتي: ما هي تأثيرات المنحوتات العاجية المكتشفة في بلاد آشور؟

٢. أهمية البحث والحاجة إليه:

١. تتمثل أهمية البحث في توثيق جانب مهم من جوانب الفنون التشكيلية لكونها تساهم في تعزيز ودعم تاريخ الفن في العراق القديم بحقائق تخص جوهر العملية الفنية.

٢. تكمن أهمية البحث في توسيع دائرة المعارف لدى الباحث الفنان والباحث الأديب وإغناء المكتبات العامة ومكتبات المتاحف الحضارية التي تفتقر إلى مثل هكذا بحوث.

٣. تتمثل أهمية البحث بكونه يجمع أكثر من أسلوب فني ومضمون وتقنية لحضارات متباينة في تركيبتها الاجتماعية على مادة واحدة مشتركة ألا وهي العاج.

٤. يعتمد الباحثين والدارسين والطلبة في كليات الآداب والفنون والعاهد.

٣. أهداف البحث:

١. يهدف البحث تعرف العاجيات وأساليبها العائدة للفن الآشوري وفنون الحضارات الأخرى المكتشفة في بلاد آشور.

٢. تفعيل دور فن حضارة بلاد الرافدين من خلال فن المنحوتات العاجية الآشورية ومدى تأثيرها على فنون الحضارات الأخرى.

٣. تعزيز مسيرة الحركة الفنية الآشورية وتأكيد موقعها بين فنون حضارات وأمم أخرى.

٤. حدود البحث:

آ. **الحدود المكانية:** ممثلة بمدينة نمرود (كالح) الآشورية، وذلك باعتبارها من أهم المواقع الآثارية التي عثر فيها المنقبون على كميات كبيرة من المنحوتات العاجية.

ب. الحدود الزمانية: تتحدد بفترة العصر الآشوري الحديث منذ عهد الملك أدد نيراري الثاني (٩١١-٨٩١ ق.م) وانتهاءً بفترة آشور بانيبال (٦٦٨-٦٢٧ ق.م) لكون هذه الفترة من أهم الفترات التي أبدت اهتماماً بالغاً في التعامل مع مادة العاج واقتنائها.

ج. الحدود الموضوعية: متمثلة بالعاجيات المكتشفة في بلاد آشور.

د. الحدود البشرية: تتمحور حول الفنان الآشوري بالدرجة الأساس.

٥. الدراسات السابقة

هناك دراسات سابقة في المنحوتات الآشورية كرسالة الماجستير الموسومة " النحت البارز في عهد الملك آشور بانيبال "، ودراسات أخرى اقتصرت على المنهج الوصفي والتاريخي دون التطرق إلى منهج التحليل الفني المعتمد على العناصر الفنية والبنية التشكيلية، وكذلك المنحوتات الجدارية البارزة في عهد سرجون الآشوري.

٦. تحديد المصطلحات:

آ. الفن:

هو محاولة خلق وإبداع نابعة من وعي الفنان وقدرته على التذوق وتناغم الوحدات التكوينية في العمل الفني وتجسيد ذلك للعالم المرئي بصيغ إبداعية بدافع الرغبة الذاتية الملحة كمحاولة لخلق الامتاع لدى المشاهد وتكون عادةً حالة الخلق هذه ذات جمال نسبي بين فنان وآخر.

ب. النحت:

هو عملية تحوير المادة الخاضعة للتشكيل إلى أشكال ذات مضامين فنية يحاول النحات تجسيدها من خلال ما تبلور ونضج من مشاهد في إحساساته بأسلوب مرحلي، ويقسم النحت إلى نوعين:

أولاً: النحت المجسم (Round Sculpture)

هو عبارة عن كتلة ثلاثية الأبعاد ينظر إليها من جميع الجهات وتصنع هذه الكتل عادةً من مواد مختلفة كالخشب والمعدن والأحجار بأنواعه والعاج ومواد أخرى ذات صفات خاصة ملائمة لهذا النوع من النحت وكل مادة من هذه المواد لها خصوصية معينة في كيفية التعامل معها، وهو يعبر عن مضامين شتى تتضمن أحاسيس ومشاعر الفنان. وهو الواسطة بين الفنان والمشاهد لنقل تلك الأفكار والأحاسيس وهي لا تتقيد بالزمان والمكان حيث تختف هذه الكتل بمضامينها الثلاث.

ثانياً: النحت البارز (Relief)

يتمثل النحت البارز عادةً إما على سطح مستوٍ أو على سطح مدور كما هو الحال في الأختام الأسطوانية والمنبسطة أو الأعمال الجدارية النحتية المعروفة وعمل النحات الأساسي هنا هو توضيح الأشخاص والهيئات الأخرى على السطح، والكلمة (Relief) جاءت من الكلمة اللاتينية وتعني النافر (البارز) ويعمل الفنان تصاميمه على السطح وبعدها تحفر السطوح أي تقشط وتفرغ الأرضيات بعد تخطيط الشكل على الحجر وبعدها تنحت السطوح وفق تفاصيل الوحدات التكوينية. تبقى هذه الوحدات متصلة بالسطح لا تنفصل عنه وتظهر كأنما تنمو من السطح(*).

(*) New Standard Encycloped, Vol. 11, Standard Educational Corporation, P. 155.

الفصل الثاني
الإطار النظري

المبحث الأول: البدايات الأولى للمنحوتات العاجية في العراق القديم.

المبحث الثاني: منحوتات العاج الآشورية واستخداماتها.

المبحث الثالث: منحوتات العاج المصرية واستخداماتها.

المبحث الرابع: منحوتات العاج السورية واستخداماتها.

المبحث الخامس: منحوتات العاج الفينيقية واستخداماتها.

المبحث السادس: مديات تأثير التوسع الآشوري في الفن العاجي.

المبحث السابع: التجارة ومدى تأثيرها في الفن العاجي.

المبحث الثامن: المجاميع العاجية المكتشفة في التنقيبات الأثرية.

مؤشرات الإطار النظري

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

البدايات الأولى للمنحوتات العاجية في العراق القديم

نظراً لما يتمتع به العاج من مميزات وخواص تفتقر إليها كثير من المواد الأخرى وينفرد بها وبخصوصيتها، حيث تتمثل في تجانس الذرات مما يعطي سطوحاً صقيلة تكتسب جماليتها بتوافقها مع لون العاج الذي يضيف للسطوح سمة جمالية ذات رونق بديع. ونظراً لتجانس ذرات العاج فإنه يوفر للعمل سلاسة ومطاوعة في التنفيذ وتعطي مجالات واسعة للتحرك السريع بجهد قليل يتمكن من خلالها الفنان السيطرة عليها سيطرة كاملة، هذا فضلاً عن أن جميع قطع العاج صغيرة الحجم وسهلة النقل والحمل، ومن الممكن العمل عليها في أي وقتٍ ومكان. وعليه فقد أصبحت مادة العاج تليق بالملوك والأمراء وما يتمتعون به من منزلة ومكانة مرموقة في المجتمع، وعلى هذا الأساس فقد شاع استخدامه في الشرق الأدنى القديم.

أما استخدامه في العراق القديم فقد كان منذ عهد السومريين أي بداية تشكيل الهيكل العام للبناء الهرمي الذي استندت إليه حضارة بلاد الرافدين والذي استقرت عليه القواعد والأسس النظرية والعملية الداخلة في صلب عملية البناء الفكري والاجتماعي، ذلك كله هو الذي حفز الدوافع الذاتية لبلوغ الذروة في العمليات القصدية الخاضعة للنظم الفكرية بكل حيثياتها مما يدل دلالة واضحة على ما وصلت إليه الحضارة السومرية من بناء فكري رصين، جعل قاعدة الهرم تستطيع أن تستوعب من دون شك كل التحولات التي طرأت على الفن. هذا بالتأكيد يشجعنا على كشف حقيقة هذه المدة الزمنية التي أدى فيها السومريون دوراً عظيماً ومهماً في الجانب الإنساني الفريد و"إن السومريين هؤلاء المبدعين (الأوائل) في التاريخ قد وضعوا وبشكل أصيل ميادين الفكر الإنساني الأولى وقدموا حلولاً إبداعية لإشكالاته الأساسية التي تؤرقنا حتى هذه اللحظة"(١). أصبحت هذه المساحة الفكرية منبعاً ثقافياً أنار بإشعاعاته المنطقة جميعها، حيث شخصت المنجزات التشكيلية السومرية المتفردة بأسلوبها الحيوي الذي جمع بين القديم والحديث بالتفسير الحالي. بهذه العقلانية الناتجة عن الفكر الحضاري، هيمنت بشكل أساسي على طرح المضمون

---

(١) صاحب، زهير، الفنون السومرية، ايكال للطباعة والنشر، بغداد، ٢٠٠٤، ص٤.

العقلي والروحي من خلال أسلوب خاضع بالأساس لمعتقد ديني يتعامل مع الحرية الذاتية لنظم العلاقات في البنية التشكيلية. مما دعاه إلى تفعيل نزعة مطابقة الطبيعة إلى وحدات تخضع لمتطلبات وجدانية وأخلاقية يتعايش ويتعانق معها يومياً للخروج من حال السكون إلى مرتبة الحركة ضمن متحولات بنائية فكرية حضارية.

احتل الفكر الإنساني موقعاً متقدماً في التاريخ الحضاري لكونه أسهم في تكوين سياقات عمل ونظم تدخل ضمن عملية التدوين والتوثيق بمفاهيم تشكيلية ومضامين حضارية تخضع لوعي جمالي مقرون بإبداع، مر بمراحل التجريب، هذه الإنجازات كانت تؤدي دوراً اجتماعياً. تعد الأعمال الفنية التشكيلية السومرية التي شهدت ازدهاراً وتحولات فكرية صاحبتها اختيارات في تنويع المادة الخام، تتماشى مع التحولات الفكرية المتطورة لتتوافق مع البنية التشكيلية المتعلقة بمضامين دينية واجتماعية خضعت لعوامل بيئية. ومن أبرز مواد الخام التي المستخدمة في النحت هو العاج لكونه مادة لها قيمتها المعنوية والمادية والجمالية، إضافة إلى استخدام الصدف الذي دخل جنباً إلى جنب مع العاج في فن التطعيم، وكذلك استخدم السومريون الحجر والبرونز في تنفيذ أعمال متنوعة المضامين " واستخدم السومريين بإفراط مادتي الصدف والعاج في فنونهم الزخرفية وصاغوا منها نماذج تشكيلية روعة في الكمال وحفلاً في الألوان"[١]. ولكن رغم اختلاف المادة إلا أن الفنان السومري حافظ على أسلوب واحد في العمل الفني، وقد اعتبر أسلوب الفن السومري مدرسة استقت منها المدارس الفنية التي جاءت بعدها، وقد وصل الفنان السومري إلى سياقات عمل جديدة في استخدام مادة العاج " استخدمت هذه المادة في صناعة القطع الفنية في الألف الثالث ق.م في بلاد الرافدين"[٢]، حيث اشتغل الفنان السومري على هذه المدة بكل جرأة وإمكانية عالية لتحرير منحوتات غاية في الإبداع نفذت بآلات بسيطة وبمهارة مميزة " وغالباً ما يعجب المرء بالكيفية التي استطاع بها نقاشو الأختام الأسطوانية إنتاج عمل أنجزوه من دون عدسة مكبرة، ذلك أن نحتهم كان جميلاً ودقيقاً بدرجة متناهية. لكن كان لهم من نحاتي العاج فنانون يعادلونهم غالباً. ويتفوقون عليهم أحياناً "[٣]، يعطي دلالات واضحة حول نمو البنية الفكرية لدى فنان بلاد الرافدين ومقدرته الفنية وفلسفته في نظم العلاقات وتوظيفها بالشكل الذي يتوافق مع المضامين الدينية والاجتماعية.

---

(١) صاحب، زهير، الفنون السومرية، دار إيكال للطباعة والنشر، ٢٠٠٥، ص١٥٤.

(٢) سفر، فؤاد وميسر سعيد العراقي، عاجيات نمرود، المؤسسة العامة للآثار، بغداد، ١٩٨٧، ص١١.

(٣) بارو، آندريه، سومر فنونها وحضارتها، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، ١٩٧٧، ص١٩٢.

استخدم النحات السومري في بعض النتاجات الفنية مادتي العاج والصدف وبتقنية متباينة بين التطعيم والترصيع، وفي كلا الحالتين لها مضامين كالتي سبقت في بنائيات تكوينية بالنحت البارز (الشكل ١- أ، ب، ج، د، هـ، و)، أما بالنسبة للنحت المدور فقد أبدع فنان هذا العصر بالدلايات والتمائم المرتبطة بالممارسات الطقوسية " ففي حضارة بلاد الرافدين من عصر فجر السلالات مطلع الألف الثالث ق.م كما تدل على ذلك النماذج التي وجدت في معبد الآلهة عشتار في مدينة ماري (تل الحريري) عند الحدود العراقية السورية الآن"(١). وقع الاختيار على هذه المادة لكونها تتمتع بصفات وخواص متميزة تفتقر إليها كثير من المواد المستخدمة في النحت والصناعات الحرفية وبخصوصيتها المتميزة هذه باتت محببة لدى الملوك لذا أكثروا من اقتنائها، لكونها شغلت مجالات عدة منها التصميم والتزيين. وتنوعت فيما بعد استخداماتها على نطاق واسع بين النحت والصناعات الحرفية كتطعيم الأثاث من أسرة وكراسٍ وعروش كما استخدمت في وظائف أخرى تدخل في مجال الزينة كالإكسسوارات وحافظاتها. وهذا ما حصل فعلاً في بلاد الرافدين حيث سيأتي الحديث عنها لاحقاً عند التطرق إلى استخدامات العاج عند الآشوريين. نرى أن الحاجة إلى المواد الأولية التي تفتقدها بلاد سومر هو الحال نفسه بالنسبة لأي بلد آخر، تعمل الدولة على تنظيم سياقات العمل من خلال التجار المعنيين بالتجارة الخارجية، وحثهم على استيراد المواد من البلدان التي تتوافر فيها هذه المادة. لذا نراهم قد أقدموا عليها عبر القنوات الرئيسة التي تعد خطوطاً تجارية بين البلدان الأخرى، كقناة دجلة والفرات عبر الخليج العربي ومما يؤكد ذلك انه "كانت الزوارق المتجهة شمالاً محملة بالنحاس والبرونز من دلمون وكانت المدينة الشمالية ترسل التماثيل العاجية وحيوانات الحمل والأخشاب والأحجار الكريمة، على الرغم من أن التجارة بالسلع الكمالية تحققت غالباً بتبادل الهدايا بين الحكام. إلا أن حاجة سومر إلى المواد الخام فرضت عليها تجارة من نوع واسع"(٢). تعد بلاد سومر من البلدان التي ازدهرت وتنامت فيها البنية الفكرية. الأمر الذي جعلها تنتعش حضارياً. حيث ينعكس ذلك من خلال الدليل الاثاري الذي يعد توثيقاً مادياً عظيماً جسد عظمة سومر. وهذا ما تتحدث عنه الأعمال الفنية العظيمة التي انفردت بها بين مراكز حضارية أخرى. ولاسيما مصر الفرعونية

(١) باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين، مطبعة الحوادث، بغداد، ١٩٨٢، ص٥٣٩-٥٤٠.

(٢) بوستغيت، نيكولاس كات، حضارة العراق وآثاره – تاريخ مصور، ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي، دار المأمون للنشر، بغداد، ١٩٩١، ص٧٤-٧٥.

نتيجة التطور الفكري وما صاحبه من إبداعات فنية وانتقالات رائعة في البنية التشكيلية "فقد بحثت العقلية السومرية وبإلحاح عن الأصداف في شواطئ الخليج العربي وفتشت عن العاج في شمال سوريا. إن القصد من ذلك أن يكون للخامة دلالات تعبيرية في بنية النص التشكيلي"(١). كانت للسومريين علاقات واسعة شملت جميع الميادين. لذا كان من البديهي أن تكون تشكيلات العاج أحد الجوانب المهمة الفنية التي مارسها السومريون. لقد أصاب هذه التشكيلات بعد السومريين نوع من الركود دام زمناً طويلاً ربما تجاوز فترة العصر الاكدي. حيث لم يعثر أي من الباحثين أو البعثات الأثرية على شيء يتمحور حول استخدام مادة العاج. الفني أو الحرفي، في العصر الاكدي باستثناء ختمين أسطوانيين يعودان إلى هذا العصر. حيث يتحدث الختم الأول عن محاكمة الطائر زو (أنزو) الذي سرق ألواح القدر من الأله انليل، ويتم محاكمته من قبل إله الحكمة " آيا "، أما الختم الثاني يمثل الموضوع فيه عن صراع الإنسان مع الحيوان المفترس المتمثل بالأسد الذي يحاول الهجوم على الحيوانات الأليفة والتي يقوم الإنسان بحمايتها من الحيوانات المفترسة(*) كما في الشكل (٢-أ، ب). وأسباب هذا الركود مجهولة، كما تشير إلى ذلك الآثار من انه " اختفى استعماله من عصر سرجون الاكدي واخذ يظهر على امتداد ساحل البحر الأبيض المتوسط في لاكش ومجدّو ورأس شمرا وفي أعالي نهر الفرات في ارسلان طاش، أما في وادي النيل، فقد وجدت قبضة سكين من العاج في وادي العرق وهي مزينة بصور بأشكال منفذة بالنحت البارز لأشخاص وحيوانات بطراز عصر جمدة نصر التي تؤرخ في بداية الألف الثالث ق.م"(٢). وفي هذا المشهد هناك تأثير واضح في أسلوب الفن السومري، حيث تتعانق في التكوين مع الشخصيات المنفذة على الإناء النذري، ومشاهد أخرى في الفن السومري كما في شكل الإناء النذري. ففي المدة السومرية التي ظهر فيها العاج كانت هناك استخدامات لهذه المادة بمنحوتات مجسمة (مدورة) في وادي النيل (مصر القديمة) سنتطرق إليه في الفنون العاجية المصرية لاحقاً. وهذه الدلائل المذكورة سابقاً تشير إلى أن استخدام هذه المادة قد شمل الشرق الأدنى القديم على نطاق واسع ولا يفوتنا أن نذكر أن "من الفنون التي عرفت في العراق القديم وبشكل خاص في بلاد أشور، فن الحفر على العاج وكان هذا الفن معروفاً منذ مطلع (الألف الثالث ق.م) كما تشير إلى ذلك النماذج التي عثر عليها في معبد الآلهة عشتار في

---

(١) صاحب، زهير، الفنون السومرية، ص١٥٥.

(*) للاستزادة: راجع صبحي أنور رشيد، فن الأختام الأسطوانية.

(٢) سفر، فؤاد وميسر سعيد العراقي، عاجيات نمرود، ص١١.

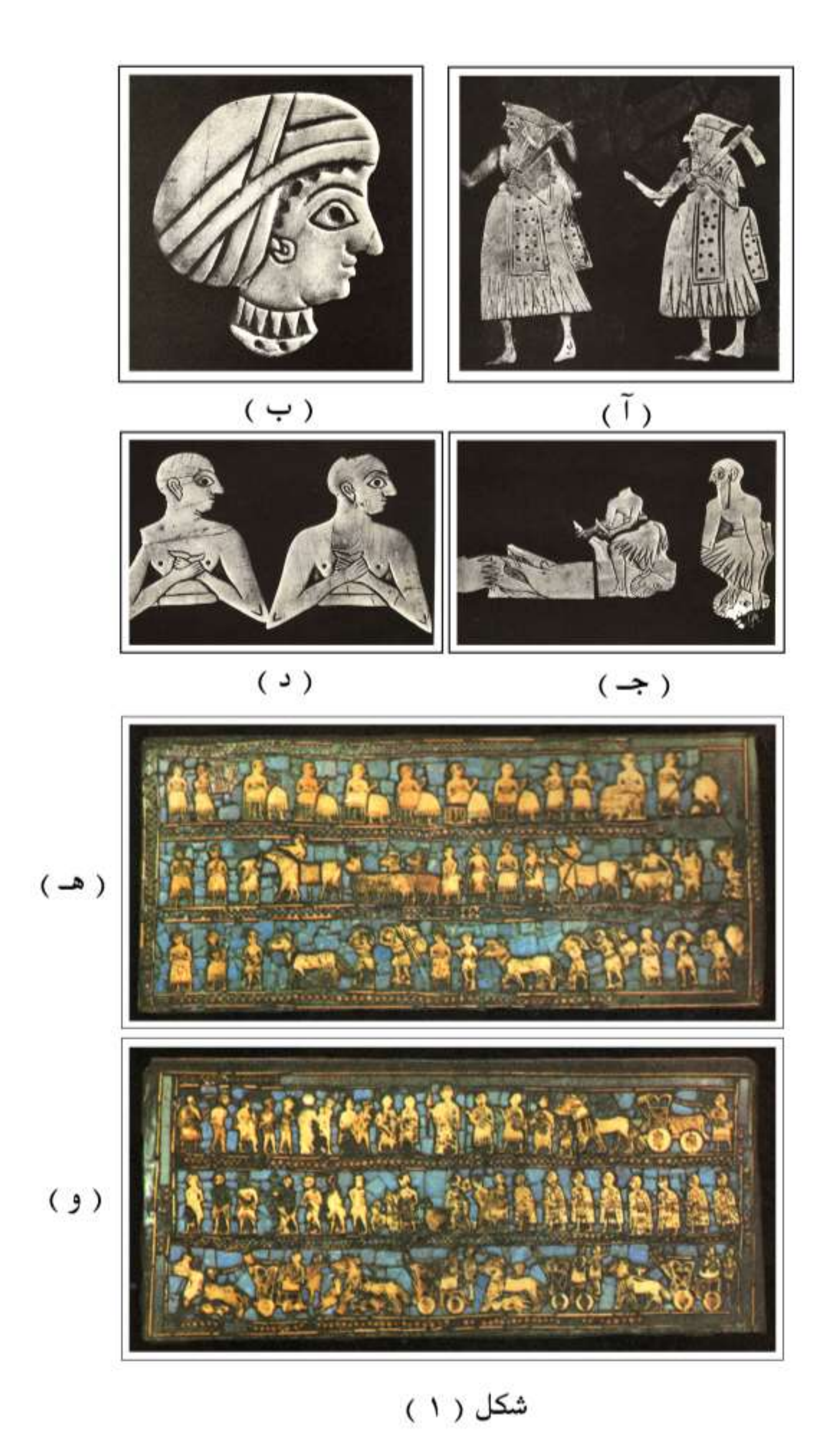
مدينة ماري"[١] الممثلة براية ماري الشكل (١- ب) وكذلك راية أور الشكل (١- هـ) التي تمثل الجانب السلمي والشكل (١- و) تمثل الجانب الحربي، وكانت "أشكال الفنانين التي حزت بالعاج والصدف تعتبر مع ذلك كشفاً آخر لهذه المهارة المحيرة التي كان يتمتع بها هؤلاء الفنانين"[٢]. ففي بلاد أشور وسوريا وفينيقيا ومدنها ومصر ظهرت صيغ جديدة في استخدامات هذه المادة تتميز بمقدرة فنية ومهارة عاليتين حيث أدت هذه المادة دوراً بارزاً في الحضارات القديمة ولاسيما الآشورية حيث عدت من تخصصات القصور الملكية الآشورية حصراً، ومواقع اكتشافها وأعدادها يدل على ذلك. وقد ترجمت مضامين اجتماعية بفكر مزدهر ومتطور جسدت الإمكانية الفنية والإبداعية لدى فناني العراق القديم، وقد اعتبرت هذه المنجزات الفنية ذات المهارة الفائقة بمثابة الوثائق الصريحة المتحدثة عن مدى التطور والازدهار الذي لعب فيه الفنان السومري دوراً كبيراً وقدم للإنسانية حضارة تزخر بنظم تشكيلية بقية مؤثرة على مدى الأجيال[*]. وقد لاحظنا تأثيرات الفن السومري على الآشوري والسوري والمصري وهذه مؤشرات واضحة على أصالة فنون العراق القديم.

---

(١) سليمان، عامر، العراق في التاريخ القديم، موجز التاريخ الحضاري، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٩٣، ص٣٥٠.

(٢) بارو، آندريه، سومر فنونها وحضارتها، ص١٩٣.

(*) للاستزادة: راجع زهير صاحب، الفنون السومرية، ٢٠٠٤.



شكل (١)



شكل (٢ آ) العصر الأكدي



شكل (٢ ب) العصر الأكدي

المبحث الثاني

منحوتات العاج الآشورية واستخداماتها

عندما تعاظمت الدولة الآشورية وأخذت تثبت لها ركائز لتحسين قاعدتها رفضت التدخلات الخارجية التي أثرت تأثيراً مباشراً في مكانتها الدولية وعليه "ففي سنة ١٧٠٠ ق.م تمكنت أشور من الاستقلال بعد موت حمورابي. وفي سنة ١٣٦٦ ق.م انتصر الآشوريون على الميتانيين في عهد اشوراوبلط، واستمرت حتى أرجعت عافيتها سنة ٩٠٠ ق.م على يد ملوك آشوريين أقوياء"(١).

كما هو معلوم أن للآشوريين ملوكهم الذين تميزوا عن ملوك الدول الأخرى المحيطة بهم وفي الشرق الأدنى القديم. وبرزوا بعد أن نزعوا عن كاهلهم القوى الخارجية المهيمنة عليهم لأسباب كثيرة يطول المقام بذكرها. ولكن "تكونت في بداية القرن العاشر ق.م بآشور سلالة جديدة من قبل ملك يدعى أشور رايي. ومن جهة أخرى يشكل بداية عصر مهم في تاريخ العراق شهد حكم حفيده ادد نيراري الثاني (٩١١-٨٩١ق.م) أقدم مرحلة في انتعاش الاستقرار الاقتصادي والتقدم العسكري الذي أدى أخيرا إلى خلق الإمبراطورية الآشورية(٢). فلو تتبعنا التاريخ الآشوري وما طرأ عليه من تغيرات وما صاحبه من ازدهار في كل المجالات ومنها المجال الفني، لوقفنا على حقيقة لا لبس فيها، وهي حقيقة موثقة لا تقبل النقاش ودلائل مادية توثيقية مسندة. وهذا شأن الملوك الأقوياء الذين يتمتعون فضلاً عن هذه القوة بحكمة تخضع لبنية فكرية متطورة. فمن بديهيات الحكم انه عندما يكون هناك مثل هؤلاء الملوك فإن هناك نمواً وازدهاراً وتطوراً وإبداعا. بطبيعة الحال فان الذي يستدعينا استحضاره من هذه الحقبة التاريخية هو الجانب المهم والمميز من بين عدة جوانب. وهذا الجانب هو الذي قرئ بسهولة من كل لغات العالم. والذي أضاف للتاريخ الآشوري آلاف السطور الحية فضلاً عن الكتابات المسمارية. هذا الجانب هو الفن الذي شكل أحد الأعمدة التي ارتكزت عليها ثقافات العالم. هذا الفن الذي اكتشف في المدن الآشورية على صيغة أعمال نحتية وقطع فنية جسدت الصناعات والحرف اليدوية والمنفذة بمادة العاج. عدت تلك المكتشفات وثائق صريحة تدفع المتتبع لهذا التاريخ أن

---

(١) علام، نعمت إسماعيل، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥، ط٢، ص١٦٢.

(٢) لويد، سيتون، آثار بلاد الرافدين من العصر الحجري القديم من الاحتلال الفارسي، ترجمة سامي سعد الأحمد، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ص٢٢٠.

يكون حريصاً على اكتشاف المزيد من القطع، لأنه وجد فيها كنزاً تراثياً ثميناً يتكلم بشكل صريح عن حضارة متطورة ومبدعة. فقد وجدوا في هذه اللغة لغة مشتركة بين جميع اللغات وهي حلقة وصل بينها وبين البنية الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية.

شكل اكتشاف العاج في (نمرود) مفاجأة كبيرة لدى الحفار الإنكليزي (لايارد) في عام (١٨٤٥م) وأعقبه (لوفتس). ليس هذا فحسب بل شكل خطورة كبيرة على التاريخ الآشوري حيث فتح باباً أخر لا يخلو من خلق إشكالية كبيرة وفجوة عميقة تستوعب الكثير من الآراء والتحليلات والتأويلات، بل وفي بعض الأحيان شكوكاً في مرجعية الشكل. والسبب في ذلك أن الأساليب الفنية فضلاً عن الأسلوب الآشوري الذي ظهر في هذا الكم الهائل من القطع العاجية التي اكتشفت في نمرود وخرسباد، تعود إلى دول أخرى جاءت من الشرق الأدنى القديم. وبدأت أول رحلة لاكتشاف هذه العاجيات عندما قام الحفار البريطاني "اوستن هنري لايارد في عام (١٨٤٥) وأعقبه آخرون منهم لوفتس وجورج سمث البريطانيان بالتنقيب في نمرود. وبدأت أولى التنقيبات العلمية عام (١٩٤٩) من المدرسة الآثارية البريطانية برئاسة البروفسور (ماكس مالوان) واستمرت حتى عام ١٩٥٨"[١]، وقد ظهرت في المئات من هذه العاجيات ميزة تكررت ليس على نطاق الدولة الآشورية وإنما كانت متبعة في حضارات أخرى في الشرق الأدنى القديم كسوريا وفينيقيا ومصر. حيث لم يقتصر استخدام هذه المادة على النحت فحسب، وإنما دخل إلى مجالات أخرى لها أهمية بالغة في حياة الملوك الاجتماعية والشخصية. فقد أشبعت هذه المادة ذوق ورغبات هؤلاء الملوك في التفرد بالتملك والحصول على ما هو يليق بمكانتهم الاجتماعية. فقد ظهرت تشكيلات العاج الحرفية بشكل واسع جداً في نمرود وخرسباد دلت بشكل قاطع على أن هذه المادة كانت حكراً على القصور الملكية. وتعد من الأمور التي عكست واقعاً اجتماعياً متطوراً يتمتع ببنية فكرية متطورة ومتجددة في مجالات الإبداع الفني الذي استهوى الملوك الآشوريين.

على الرغم من أن فن تشكيلات العاج وما طرأ عليه من استخدامات متنوعة فقد عدها الآشوريون كالأعمال الفنية المنفذة على مادة الحجر فناً إعلاميا يشكل خطورة في الجانب السياسي ولهذا السبب فقد عني الملوك الآشوريون بالفن الموجه وجعلوه يسير بخط متوازن مع الفن المعماري ومما يزيد ذلك تأكيداً هو أن " العاهل الآشوري أشور ناصر بال الثاني (٨٨٣-

---

(١) سفر، فؤاد وميسر سعيد العراقي، عاجيات نمرود، ص١١.

٨٥٩ق.م) بذل قصارى جهوده في جعل عاصمته كلخو مناراً في هندستها وتزيينها فقد عمل فيها بناءون وفنانون جيء بهم من جميع المناطق التي خضعت لحكمه، فضلاً عن الفنانين والبنائيين الآشوريين"[١]. وهذا يؤكد عناية الملوك الآشوريين في الجانب الفني، كما يحدد هذا المنهج الذي اتبعه بعض الملوك الآشوريين العوامل التي أدت إلى تنوع الأساليب الفنية دون شك، لأنّ سياسة الانفتاح التي أعلنها الملوك الآشوريون مع بلدان الجوار حتم على تلاقح الحضارات أن يتم بشكل فعلي. وهذا ما حصل فعلاً في المدن الآشورية وبشكل منظم يخضع لقواعد وقوانين ملكية يكون فيها العمل الفني لا يتم إلا عن طريق مشرفين متخصصين للقصور الملكية. هذا ما أكدته المكتشفات التي عثر عليها في حصن شلمنصر من قطع عاجية كثيرة، ويشير هذا الحدث إلى أنه " كان يوجد في نمرود عدد من المشاغل من أنواع متباينة، كانت تستخدم من الفينيقيين والسوريين الشماليين، وربما حتى الصناع المصريين المجلوبين من مصر"[٢] هذا بطبيعة الحال يرتبط ارتباطاً جدلياً عند تنوع الحضارات التي لها علاقات سواء أكانت مستعمرات آشورية أو علاقات ودية. مما يشير إشارة واضحة إلى تنوع المدارس الفنية التي تمثل كل منها أسلوبا حصيناً خاصاً بها. وهذا يثير الغرابة والشك والريبة بين جميع هذه الأساليب التي تمثل إشكالية لا تخلو من الصعوبات في حالة الدراسة والتحليل والبحث في المعايير التي من المفروض أن تتكشف لغرض الوقوف على حقيقة هذه المدارس. أي البحث في الأساليب الفنية حتى يتسنى لنا استخلاص الأسلوب الآشوري بشكل علمي ودراسته دراسة مستفيضة، لكونه فناً يستحق العناية والرعاية على الرغم من اكتشاف مئات من القطع العاجية في بلاد أشور، إلا أنها لم تكن بالضرورة آشورية. أو بالأحرى أنها لم تكن قد نحتت بأيدي فنانين أو صناع آشوريين لأن الوقائع التاريخية تثبت بالدلالات المادية أن ما تضمنته الكثير من العاجيات "التي وجدت في المدن الآشورية المشهورة (أشور، خرسباد، ونمرود) كان قد جلب على انه غنائم حرب، أو أنه استورد من بلاد الشام"[٣] ولا ننسى أن نذكر انه لو عدنا إلى بداية استخدام العاج في العراق القديم لوجدنا انه " في بلاد وادي الرافدين أطلق السومريون على الفيل اسم (Gud-am-si) الذي يعني

(١) مظلوم، طارق عبدالوهاب، موسوعة الموصل الحضارية، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٩١، ط١، ج١، ص٤٦١.

(٢) بارو، آندريه، بلاد آشور نينوى وبابل، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص١٧٠.

(٣) باقر، طه، مقدمه في تاريخ الحضارات القديمة، ص٥٣٩-٥٤٠.

الثور البري ذا الإصبع .... بعد أن كثر استخدام العاج فقد انقرض الفيل من سوريا لكثرة اصطياده مما حدا بالفينيقيين. وهم مهرة في نحت العاج أن يستوردوه من أفريقيا والهند وان كانوا يفضلون العاج الأفريقي لكونه اكبر حجماً واعرض مما يجعل تشكيلاته أسهل. وأخر ذكر للفيل جاءنا من زمن الملك شلمنصر الثالث (٨٥٨-٨٢٤ق.م) في مسلته السوداء حيث نرى الفيلة وأنيابها قد جيء بها غنائم وهدايا من بلاد مصري التي نظن أن موقعها هو ديار بكر الحالية وتذكر التوراة أن الملك سليمان اعد أسطولا من السفن وأرسلها إلى الهند من أجل النفائس والعاج"[١]. هذا يعني أن العاج كان معروفاً منذ عصر فجر السلالات ثم ما لبث ان اختفى ليظهر من جديد وفي صيغ وأساليب ومضامين تختلف عن سابقتها خضعت لتأثيرات خارجية عندما أصبحت هناك علاقات في مجالات مختلفة وأدت هذه العلاقات إلى تلاقح الحضارات بعضها مع بعض فحصل تأثير وتأثر، فوصلت تشكيلات عاجية عن طريق الجزية، أو الغنائم مما أكد بشكل مباشر حصول التأثيرات " ففي أواسط الألف الثاني ق.م في البلدان الخاضعة للتأثير المصري مثل فلسطين (لجش، مجدّو).... وليس هناك من شك في ان القسم الأكبر من العاجيات المكتشفة في مواقع أشور، خرسباد، ارسلان طاش وفي نمرود بشكل خاص هو أغنى المواقع طراً قد تسلمت كضرائب أو أخذت كغنائم للإمبراطورية"[٢]. فضلاً عن ذلك هناك التحول الجذري في العلاقات مع كثير من الدول. فانتقلت حالات الصراع الدموي وما آلت إليه الحروب إلى دبلوماسية حكيمة في العلاقات وود وسلام بين الملوك والأمراء، هذا ما استند إليه الباحثون في هذه الوقائع من خلال المدونات التاريخية التي وثقت العلاقات، حيث "تشير الكتابات الآشورية إلى أن من جملة المواد التي حصل عليها الآشوريون كهدايا من الأقاليم المجاورة كافة مادة العاج"[٣] والمعني بهذا هو أن الهدايا العاجية كانت منفذة على أشكال منحوتات تحمل في أثنائها مضامين متباينة وأساليب تخضع للدولة التي لكل منها بنيتها الفكرية ورؤيتها الفنية. ولربما تكون مادة العاج الخام من ضمن الهدايا الخاصة لاستخدامها في صناعات حرفية أخرى فضلاً عن العمل عليها بوصفها منحوتات تخضع للأسلوب الآشوري. وحضور هذه المادة في

---

(١) الكيلاني، لمياء، صناعة العاج في الشرق الأوسط، مجلة سومر، مديرية الآثار العلمية، بغداد، ١٩٦٢، ج١، م١٢، ص١٩٢-١٩٣.

(٢) روو، جورج، العراق القديم، ترجمة حسين علوان حسين، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٤، ص٤٧٠.

(٣) صاحب، زهير وسلمان الخطاط ، تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين، مطبعة التعليم العالي، بغداد، ١٩٨٧، ص٢٠٧.

معظم الأحيان سواء مع البضائع التجارية، أم الهدايا، أم الجزية، أم الغنائم كان يتكرر في كل مرة وفي عدة مناسبات ومعظمه عرف عن طريق الحوليات أو من خلال أعمال النحت البارز التي سنمر على ذكرها.وسبب إدخال هذه المادة في الصناعات الحرفية العاجية الآشورية والمنحوتات البارزة هو أن "العاج مادة نفيسة لها استهواء فاتن ودفء في طبيعة لونها ولمعان سطوحها فضلاً عن كونها صلبة تقوى على العوامل الطبيعية وتوفر إمكانية الحفر عليها لتماسك ذرات مادتها وسهولة الحصول على سطوح صقيلة فيها"(١). تتمتع هذه المادة بجمالية طبيعية تستهوي ناظريها فضلاً عن حسن الأداء عليها وندرتها فقد أصبحت هذه المادة محببة لدى الملوك الآشوريين، وخاصة بعد أن تم استغلالها بشكل جيد، ليس للنحت فحسب وإنما لأغراض وظيفية متنوعة وتزيينية وجمالية. فهذه المجاميع العاجية تعطي فكرة واضحة وصريحة عن الذوق العام الذي كان يتميز به الملوك والأمراء والأميرات. وذلك من خلال اكتشاف هذه العاجيات في مواقع وسكن الطبقة المتميزة في المجتمع الآشوري. وعلى ما يبدو أنَّ هذه الطبقة من المجتمع كانت تفضل استخدام هذه المادة واقتناء المنحوتات العاجية والصناعات الحرفية التي نفذت بالأسلوب الآشوري، "لأنّ مجموعة الطرز الآشورية انتشرت بشكل يتماشى مع ذوق سكان الحصن. وبخاصة لساكن الجناح الرئيس إذ اكتشف عدد من العاجيات المتميزة، وقد احتوى جناح السكن على عاجيات الطراز الآشوري فقط . أما الطرز الغربية الثلاثة طراز شمال سوريا. وطراز المتوسط والطراز الفينيقي، فقد عثر على مجموعتين في الغرف الأخرى من البناء وأخرى في أحد المخازن"(٢). فضلاً عما عثر عليه في بعض آبار القصر التي سيأتي ذكرها لاحقاً. وهذا يعني أنها كانت موجودة في أماكن كثيرة من القصر. والواضح من هذا أنّ حبهم وعشقهم لهذه المادة بإفراط وذوقهم وتحسسهم للجمال ولّد لديهم حالة من الأنانية جعلتهم بحكم موقعهم الإداري التسلطي أن يستحوذون على مادة العاج وفنونها وصناعاتها. "وبواسطة المنتجات الفنية والتحف الفنية التي تستوقف النظر لجمال مادتها ودقة نحتها وذوقها الفني قبل غيرها من الوسائط. استطاعت الحضارة الآشورية ان تتسرب إلى بلاد الغرب لتنعم بهذه المصنوعات الثانوية التي تناولت الأشياء المستعملة يومياً كالأثاثات المنزلية خاصة من العاج

---

(١) احمد، أزهار شيت، الدعاية والإعلام في العصر الآشوري الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، إشراف د. علي ياسين الجبوري، ص١١٦-١١٧، جامعة الموصل، ٢٠٠١.

(2) Herrmann, Georgina, The Small collection from fort shelmaneser Ivories from Nimrud, 1992, P.xiii.

المطعم"[١]. وبما ان هذه المنحوتات والتشكيلات العاجية الحرفية التي وجدت بهذا الكم الهائل في القصور الآشورية، كان لابد من أن تتوافر هذه المادة بكميات تتناسب مع حجم الأعمال العاجية التي يتم تنفيذها في القصور الآشورية. أي في المشاغل التي أعدت لهذا الغرض. فهذا يعني انهم اعتنوا بهذا الجانب من الفنون عناية بالغة، لكونها أصبحت من المواد والأعمال الفنية المفضلة لدى الملوك الآشوريين وقصورهم، وقد أقدم حكام وملوك البلدان التي تستعمر من قبل الملوك الآشوريين على تلبية رغباتهم وأطماعهم فقد "كانوا يفرضون مادة العاج كجزية على الأقوام المغلوبة وكانت جزءاً من الهدايا التي كان الحيثيون والآراميون والفينيقيون والأقوام الساكنون في فلسطين وسوريا ولبنان وجنوب بلاد الأناضول، يقدمونها لهم لكسب رضاهم"[٢]. من خلال هذا الاستعمار العسكري الذي شمل الجانب الثقافي والاجتماعي تحقق شيء لابد منه سواء أكان عن قصد أم غير قصد تلاقح حضاري أثر بشكل مباشر في الجانب الفني إذ اكتسب الصناع والفنانون الآشوريون مهارة فائقة وإبداعاً، والإفادة من خبرة من سبقوهم في هذا المضمار. واستطاعوا أن يجعلوا من مادة العاج الخام مادة مطاوعة ذات خاصية جمالية منفردة ولاسيما بعد أن تمكنوا بمقدرتهم وإمكانياتهم الفنية من معالجة التناسق بإحساس عال وذوق فني سليم، سواء أكان ذلك في المنحوتات العاجية كمدور وبارز أم صناعاته الحرفية التي زاد الآشوريون من اقتنائها. كما ذكر ذلك الأستاذ ملوان في مقالات نشرها في مجلة عراق حيث أراد أن يحدد موقع وتاريخ صنع الأعمال العاجية من خلال مقايسة العاجيات المكتشفة في النمرود مع العاجيات المكتشفة في "دمشق وسمارية. وقد استخلص من المقالات التي ذكرها في مقالاته المذكورة أنّ تاريخ العاجيات يرجع أكثره إلى زمن سرجون، ويبدو ان تاريخ صناعة القسم الأكبر من هذه العاجيات يرجع دون شك إلى أقدم من ذلك. أي إلى زمن ادد نيراري الثاني (٩١١-٨٩١) آشور ناصربال الثاني (٨٨٣-٨٥٩) شلمنصر الثالث (٨٥٨-٨٢٤)"[٣]. ولكن هناك حقيقة لابد من التأكيد عليها وهي أنّ استخدام العاج في بلاد الرافدين كان قديماً وليس حديثاً ولكنه لم يكن بالشكل والقيمة والمقدرة الفنية والبنية التشكيلية كالتي نشطت في زمن ملوك الدولة الآشورية الحديثة. وهناك دلالات واضحة تشير إلى استخدامات هذه المادة وهي "ان سكان بلاد الرافدين لم

---

(١) لوبون، جوستاف، حضارة بابل وآشور، ترجمة المحامي محمود خيرت، مطابع الياس العصرية، القاهرة، ١٩٤٧، ط ، ص١٥٣.

(٢) سفر، فؤاد وميسر سعيد العراقي، عاجيات نمرود، ص١١-١٢.

(٣) بصمجي، فرج، التنقيب في نمرود، مجلة سومر، ج٢، م٨، مديرية الآثار العامة، بغداد، ١٩٥٢.

يكونوا قد ألفوا العاج فحسب بل إنهم استخدموه بصفة مستمرة. فقد برهنت التنقيبات التي أجريت في مدينة ماري على أنّ العاج كان يستخدم بصفة عامة في أوائل النصف الأول من الألف الثالث ق.م"(١) الشكل (١ ب). ومع هذا فإن واقع الحال يفتح الباب على مصراعيه ليؤكد ويثبت حقيقة المساحة الواسعة التي شغلتها المنحوتات العاجية وتشكيلاتها. فقد أثبتت القطع الفنية المكتشفة على قدم العلاقة بين فنان بلاد الرافدين والعاج. فقد عثر على أختام أسطوانية عاجية وتمثل مشاهد حيوانية من عصر فجر السلالات الثالث شكل (٣). كما وظهرت أختام أسطوانية أيضاً. تعود للعصر الأكدي وهي تمثل مشاهد الصيد وعراك الإنسان مع الحيوان"(٢) كما مر ذكره في المبحث الأول.

هذا إضافة إلى ما عثر عليه من دلايات وتمائم تعود إلى عصور قبل التاريخ حتى نهاية فجر السلالات. وهي تمثل مجموعة من الحيوانات والأسماك والطيور. وقد وجد عليها ثقوب من الوسط وبعضها مثقوبة من الجانبين وذلك لأغراض التعليق في الرقبة وتجاوز حجم معظمها (١ سم) أو أكثر قليلاً شكل (٤ آ ، ب)(*) هذا إضافة لأعمال أور وماري السابقة الذكر. ولا نكون مبالغين بل فخورين إذا قلنا بان الذي دفع الباحثين إلى أن يوسعوا الدائرة في كتابة الحضارة العراقية القديمة، هم الآشوريون في دولتهم الحديثة فهم الذين أكملوا مسيرة التاريخ الحضاري لبلاد الرافدين. حيث ظهرت بوادر إشعاعات هذه الحضارة لدى السومريين كما قلنا ذلك سابقاً وانتهت عند سقوط نينوى. وقد تمت خلالها كتابة هذا التاريخ الحضاري بشكل رصين متكامل. ولا يخفى على أحد أنّ من أهم الأمور التي شغلت حيزاً كبيراً ودليلاً مادياً هو الفن بلا شك، لأنّه اعتمد بوصفه وثيقة مادية في تفسير كثير من الجوانب. المهم في هذا الأمر هو أن الآشوريين عنوا عناية بالغة في هذا الجانب المعني بالفن. أي عملوا على توسيع هذه المساحة الفنية وذلك كما قلنا سابقاً بأنها أخطر الوسائل الإعلامية وذات أهمية بالغة. ولهذا السبب فقد برعوا في استغلال هذه المساحة الفنية. وكل ذلك قدم نتائج إيجابية للسياسة والتاريخ الآشوري من

---

(١) بارو، آندريه، بلاد آشور، ص٢٧١.

(٢) صبحي، أنور رشيد، الفن في العراق القديم، ج١، (فن الأختام الأسطوانية)، مطابع المؤسسة الإسلامية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، السنة، ص٥٠ و٥٧ و٦٤.

(*) للاستزادة أنظر: الدلايات والتمائم في المتحف العراقي من عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية فجر السلالات، رسالة ماجستير غير منشورة، للطالبة منى حسن عباس، بإشراف الدكتور مؤيد سعيد بسيم، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٩.

جهة، وللباحثين من جانب آخر، لكونه عد وثيقة مادية حقيقية لا يمكن التغافل عنها، احتوت على سطور قرئ من خلالها التراث الحضاري بكل وضوح. وتعطي دلالات واضحة عن البنية الفكرية لذلك المجتمع. فضلاً عن المدونات المسمارية التي ترافق أكثر الأعمال الفنية.

إن علاقات الآشوريين مع البلدان المحيطة بهم أوضحت جانباً مهماً يتعلق بصلب العملية السياسية. والوضع الآشوري الذي بات عند بعض الباحثين مجتمعاً متوحشاً لا يعرف إلا الحروب والدمار دون الرجوع إلى الأسباب التي أدت إلى إتباع سياسة القسوة. كشف هذا المسار الإعلامي الخطير عن انسيابية المجتمع الآشوري من خلال العلاقات الودية التي كانت قائمة مع المجتمعات الأخرى المبني على السلم والود المتناغم مع حياة وطبيعة المجتمعات الأخرى. ولابد من أن نذكر ومن باب الحياد أنّ المجتمع الآشوري وكحالة بديهية أنّه كان يميل تارة إلى العنف والقسوة عندما تتطلب الحرب الدفاعية ذلك، وتارة أخرى إلى السلم والدبلوماسية والشفافية في التعامل وحسب مقتضيات الوضع آنذاك، وهذا هو واقع الملوك الآشوريين لكونهم أصحاب فكر وحكمة. ودلائل ذلك هو ما توصل إليه المجتمع الآشوري من تطور وازدهار، حيث يشير ذلك إلى حالة الاستقرار الداخلي رغم الحروب الدفاعية التي وقعت بشكل مستمر. فالحالة الإيجابية أعطت دلائل واضحة على شفافية علاقات الآشوريين مع الأقوام الأخرى والتي تمخضت عن ولادات جديدة على المستوى الداخلي أو الخارجي. وهذه الحالات الجديدة التي حصل فيها امتزاج الحضارات المتعددة البعيدة والقريبة عن بلاد آشور تمت عن طريق الفن ولاسيما المنحوتات العاجية وصناعاته الحرفية المتنوعة. مما أعطت مساحة رحبة للدارسين والباحثين والمعنيين بالتاريخ الآشوري الذي أقيم على أساس البنية الفكرية المتطورة للآشوريين. ومن تلك الأسس المهمة هو جانب المنظومة التشكيلية العاجية الذي اعتمد على بنية الفكر للفنان الآشوري بشكل مفرط نحو تنظم البنية التشكيلية العاجية الفنية، إلا أن هناك ممارسات فنية حصلت داخل المشاغل الآشورية "عكست تأثيرات جاءت من خارج البلاد فضلاً عن الأثاث الذي أخذ من الآشوريين وجمع بكميات كبيرة. كما أنّ هناك قطعاً من الأثاث قد أنتجت من الحرفيين الآشوريين، ومن الحرفيين الذين جيء بهم من خارج البلاد. وقد عملوا ضمن البلاط الملكي"(١). هذه الصناعة بكل مفاصلها فعّلت حالة شعور غريبة لدى الملوك الآشوريين. مما أدت إلى خلق قنوات كثيرة ينهال منها العاج خاماً ومصنعاً. والحقائق التي أكدت جلب العاج كمادة خام هو أنه

(1) M. Sasson, Jack, Editor in chief. John Baines. Gary Beckman Kare Civilizations of the ancient Near East. VIII and IV. P. 1657 Hendrehson Pulbshers.

"تم العثور على أدوات الحفر المستخدمة في نحت العاج كما كشف عن مواد ومعاجين ملونة"(١). فارتبطت هذه المواد ارتباطاً وثيقاً بصناعة الأثاث الذي ينحصر في القطع العاجية التي استخدمت في تطعيم الأثاث كالكراسي والأسرّة والعروش، في حين استخدمت القطع الأخرى لعمل عدد من الأدوات التي تؤدي غرضاً وظيفياً بمستلزمات الزينة الخاصة بالنساء كأوعية، وصناديق، ودبابيس، وأمشاط، وكانت هذه التشكيلات العاجية معروفة في سوريا وفينيقيا. وبما أنّ الفتوحات العسكرية والتجارية والعلاقات السلمية مع هاتين الحضارتين والحضارات الأخرى قد أدت بصورة طبيعية جراء ذلك إلى تقارب وتواصل هذه الحضارات مع بعضها، ولاسيما فيما يتعلق بالنحت على العاج. سبب هذا التفاعل في البنية التشكيلية الفنية الذي حصل داخل المشاغل إلى خلق إشكالية كبيرة في الأساليب الفنية. وقد ظهر ذلك من خلال المكتشفات الأثرية التي عثر عليها في النمرود وخرسباد. حيث لوحظ أنّ هناك مجموعة من الأساليب الفنية متمثلة بالقطع النحتية العاجية التي تتجسد فيها شتى المضامين والتقنيات والقدرات والمهارات الفنية. فمنها ما هو آشوري ومنها ما هو سوري ومنها ما هو فينيقي وكذلك مصري. وهذا ما تشير إليه المدونات القديمة التي تؤكد على " أن العديد من الفنانين والنحاتين والحرفين أنفسهم قد جاءوا إلى نمرود (كالح) بطريق الغنائم (أسرى حرب) أو بطريق تعيين يتعهد به الملك (تعيين ملكي)" (٢). في هذا الموقع الذي احتضن حضارات دول ومدن خارجية متطورة ومتقدمة ومزدهرة أدت إلى إنتاج كميات هائلة من القطع العاجية بأيدي حرفيين وصناع مهرة مؤهلين جيء بهم من خارج البلاد مخصصين للمشاغل الملكية الآشورية. كما ذكر ذلك سابقاً، فعملوا جنباً إلى جنب مع الصناع والفنانين الآشوريين.

وعلى الرغم من هذا التفاعل بين هؤلاء الفنانين الحرفيين فإنّ الفن الآشوري لم يطرأ عليه أي تغير. وبقي محافظاً على أصالته، واحترام الفنان الآشوري مكانته الاجتماعية والفنية، وقد تجسد هنا بشكل واضح في الأعمال الفنية العاجية والصناعات الحرفية، كما عهدنا ذلك في المنحوتات الجدارية مما يدفعنا إلى الشعور بأن الفن الآشوري وفق هذه المعطيات كان مؤثراً وليس متأثراً، لأنّ ما هو واضح على سمات القطع العاجية المكتشفة أنها تتحدث عن ذلك بالأسلوب نفسه الذي تحدثت عنه جداريات حجر الالبستر وحجر الكلس الآشورية المكتشفة في

---

(١) سليمان، عامر، العراق في التاريخ القديم، موجز التاريخ الحضاري، ص٣٥٢.

(2) Oats, Joan and David, Nimrud an Assyrian Imperial city revealed. British school of t archaeology in Iraq, 2001, P. 226.

ممرات وقاعات وواجهات القصور الآشورية. تلك الأعمال العملاقة أرست قواعد الفن الرصين، ذلك الفن الذي اكتسب هوية ذهبية وبقي محافظاً على أصالته، بحيث لم يطرأ عليه أي تبدل لكونه مرتبطاً بالبيئة غير المتذبذبة. ولم يتأثر بالتيارات طرأت على مسيرته التاريخية لكونه يحمل أصالة عريقة الجذور وبطبيعة الحال أصبح الفنان الآشوري مؤثراً وليس متأثراً في خصائص فنية عن جدارة ومقدرة عاليتين تعانقت بقيمتها الفنية والتقنية والتراثية مع قيمة ومكانة الفن السومري والفرعوني.

لذا نرى أن التشكيلات العاجية الآشورية والنحت البارز العاجي الآشوري، لن تقلا قيمة ومهارة وإبداعاً عن المنحوتات الحجرية. وهذا مدعاة للقول بأن الفنان في بلاد الرافدين كان ملتزماً بقيمه الحضارية وبمضامينه الفكرية نتيجة الشعور بالإخلاص والانتماء الصميمي لأرض الرافدين. فالدور الحضاري هذا الذي قدم للإنسانية حجة لأن يبقى الفن الآشوري فناً ذا خصوصية فنية ثابتة غير متذبذب فضلاً عما ذكرنا فيما سبق، إذ حافظت البنية التشكيلية الآشورية على خطوطها التي بنيت عليها في العصر الآشوري الحديث، علماً أنّ العاج عند اقتنائه في نهاية "العصر السابق لسرجون (٢٤٥٠ ق.م) لم يظهر ثانية إلا في أوائل العصور التاريخية، وفي تاريخ غير محدد بين القرنين السادس عشر والثالث عشر ق.م وهكذا يكون معاصراً بصفة غير دقيقة لخزانات العاج الكبيرة التي عثر عليها على امتداد ساحل البحر الأبيض المتوسط في (لاكيش ومجدو ورأس شمرة)"[(١)]. وهي المناطق التي وجد فيها التأثير المصري بشكل واضح مما يثير الشك في أنّ العاملين في هذه المناطق هم من المصريين وليس من فناني البلدان التي ظهرت فيها هذه القطع، وذلك لأسباب منطقية دعت إلى القول بأنّ الرموز الدينية التي ظهرت في مجمل الأعمال العاجية والملابس والإكسسوارات والباروكات والحركات التعبيرية لا تتمثل إلا في البنية التشكيلية المصرية بكل تقنياتها وحيويتها ومضامينها الفكرية وأسلوبها الفني ومما يؤكد هذا التحليل هو أن الفن المصري معروف على نطاق واسع بكل ما يحمله من مهارة وإبداع ومقدرة فنية وقدسية لا تتمثل إلا بما له علاقة روحية مرتبطة بمفردات تنصهر في إحساس وشعور عميقين متأصلين يخضعان لقدسية متوارثة للملك وللإله. وعليه فلا يمكن لغير المصري أن يعطي، أو يعبر، أو يجسد، ما هو بذات المصري من مشاعر وإحساس وولاء إلا الفرد المصري، لكونه متفاعل بشكل جوهري وروحي مع رموزه الدينية. معنى

---

(١) بارو، آندريه، بلاد أشور، نينوى وبابل، ص٢٧١.

هذا أن الفن الذي يعد فناً فينيقياً أصيلاً لم يكن فينيقياً على أكثر احتمال وإنما هو أنجز من فنانين مصريين في المشاغل الآشورية والفينيقية اشتغلوا فيها بأجور تعطى لهم من التجار الذين كانوا يبغون الربح وهذا بطبيعة الحال معروف عن التجار الفينيقيين. وكذلك اشتغل الفنانون المصريون في المشاغل الآشورية وعملوا بجد ومهارة ومقدرة فنية عاليتين لأجل إرضاء الملوك والمشرفين عليهم من الفنانين الآشوريين لقاء أجر أو تحت ضغط السلطة وذلك لكونهم جلبوا إما أسرى، وإما عن طريق التبادل الثقافي بين الدولتين والأمران صحيحان، لأن الملوك الآشوريين جلبوا كافة المهرة والصناع والفنانين إلى المشاغل الآشورية عن كلتا الطريقتين السابقتين. من خلال هذا الوضع الذي لم يتحدد بالفنانين أو الصناع المهرة المصريين فحسب بل شمل السوري والفينيقي كما ذكرنا فيما سبق.... ويدلل ذلك على الكميات الكبيرة من المنحوتات العاجية والتشكيلات العاجية التي وجدت في نمرود وخرسباد وآشور وبأساليب متباينة، وقد ظهر بشكل واضح التأثير المصري في الأسلوب السوري والفينيقي وتقنيتها المتمثلة بصورة حقيقية في الفن المصري حيث إن " العديد من العاجيات تنسب إلى الأسلوب السوري والأخرى للفينيقي ولا نستغرب ان نجد في المنحوتات العاجية الفينيقية أيقونات مصرية "(١). وهذا ما يؤكد حقيقة الأمر إضافة للتأثير الآشوري على المناطق المحيطة بآشور.

هذا ما أجمع عليه الكثير من الباحثين في مجال تحديد هوية القطع المكتشفة وعائداتها. ولكنني أرى في المشاغل الآشورية التي نفذت فيها الأعمال النحتية إضافة للتشكيلات العاجية التي دخلت في مجال الصناعات الحرفية من آشورية وغيرها تعكس صورة مغايرة لما اجمع عليه هؤلاء الباحثون. وهذا الرأي يتوافق بشكل مبدئي مع ما جاء في حوليات الملوك الآشوريين مما ذكروه بما يخص استقدام الفنانين والصناع المهرة والحرفيين للعمل في المشاغل الآشورية التي أسست على خدمة البلاط الملكي..... ومن بين هؤلاء الفنانين والصناع والحرفين المهرة كانوا مصريين. هذا والتأكيد الواضح المادي يعطينا دليلاً صريحاً على علاقة ما وجد من قطع تحمل الأسلوب المصري المتمثل بروحية الفرد المصري وما يحمله من شعور تجاه رموزه الدينية من جانب وليونة أجساد منحوتاته من جانب آخر التي وجدت في المدن الآشورية المذكورة مع وجود هؤلاء الفنانين والصناع المصريين في المشاغل الآشورية فضلاً عن الصناع والفنانين الآشوريين،

---

(1) Oats, Joan and David, Nimrud an Assyrian Imperial city revealed. British school of Archaeology in Iraq. 2001, P.229.

والسوريين والفينيقيين يتأكد لنا أنّ المنحوتات التي تحمل الأسلوب المصري هي من نتاج فنانين مصريين.

في مثل هكذا بحث أصبح من الصعب تحديد الأساليب بشكل دقيق عن طريق المصدر الثاني المتمثل بالصور الفوتوغرافية في الوقت الراهن لكونه يتعذر على الباحثين العراقيين لما يمر به العراق جراء الحجب والحظر المفروض على المصدر الأول المتمثل ببعض القطع الموجودة في المتاحف العراقية، أنّه لا يكون من السهل الوصول إلى جوهر الحقيقة إلا بصعوبة إن لم نقل مستحيلة، لأن تحسس العمل الفني من نحت وتشكيل عاجي وصناعة حرفية لا يتم بشكل دقيق إلا عن تحسس مادة العاج للتعرف على تقنية العمل الفني كما هو معلوم لدى أصحاب الخبرة الفنية. لذا فالمسألة لا تخلو من حتمية المعوقات، لكن الذي يحفز الباحث ويدعم إجراءاته البحثية هو أصالة العمل الفني الآشوري الذي يتمتع بالإمكانية الفنية والمقدرة والمميزات التي يتمتع بها من دقة في العمل ورشاقة وكتل واضحة وخطوط لينة ومساحات انسيابية صريحة وحيوية عالية ومضمون توثيقي.

إذن كل ما نريد أن نتعرف عليه هو التوصل إلى معرفة الأساليب الفنية المكتسبة والأصيلة في المنحوتات العاجية المكتشفة من قبل المنقبين العائدة لعدة بلدان. وهذه البلدان بلا شك كانت لها علاقات مباشرة مع الآشوريين تحققت نتيجة الحروب الحروب والعلاقات الدبلوماسية الودية، والعلاقات التجارية الواسعة التي جاءت نتيجة الحروب. تمثلت بالجزية والغنائم والأسلاب ما عدا التي تضمنت في كثير منها العاج بوصفه مادة خاماً أو منحوتات، أو تشكيلات عاجية. وقد حصل عن هذه الوسائل تبادل هدايا وتبادل ثقافي وما ينتج عنهما من توسع في المجالات الفنية التي أكد عليها الآشوريون بشكل مستمر، بكونها تدخل في مجال الإعلام الموجه. كما وتم الحصول على العاج عن طريق التجارة أيضاً، حيث كان لسكان بلاد الرافدين منذ الفترة السومرية التي أنشأت قوانين وأصول تجارية استمرت حتى العهد الآشوري مما أصبح لهم أسطول واسع شمل مناطق بعيدة جداً عن الرقعة الجغرافية لآشور بحثاً عن المواد الأولية التي تفتقر إليها آشور. هذا من جانب. ومن جانب آخر هو تأمين حماية أراضيها ومصالحها الاقتصادية. المهم في هذا هو أنه لم تغب مادة العاج من بين السلع المستوردة، وعليه فقد "كشفت أعمال التنقيب الواسعة في النمرود عن آلاف القطع العاجية في أبنية متعددة كخام ومنحوت مما جعل هذه المدينة تعد من أغنى المدن القديمة بهذا النوع من الفن الرقيق المليء بموضوعات شتى اشتمل بعضها على رموز تتعلق بالمعتقدات الدينية والأساطير. وكانت

القطع العاجية في القصور والبيوت الراقية تزين الأثاث المصنوع من الخشب مثل العروش والأرائك والأسرة والكراسي والمناضد والخزنات والصناديق كما تحلى بها الأبواب الخشبية والعطور والمجوهرات وأوعية المراهم الطبية ومقابض بعض الأدوات وبعض الحلي كالأساور والقلائد"(١). وبدون شك فإن النحاتين الآشوريين أخذوا بنحت هذه المادة بشكل يتوافق مع منظومتهم الفكرية بذات الإمكانية والمقدرة الفنية التي أبدع فيها الفنان الآشوري بتقنية عالية متمثلة على جداريات من حجر الالبستر شاع استخدامها في العصر الآشوري الحديث في النمرود ونينوى ودور شروكين (خرسباد). لذا نرى أنّ هذه الإمكانية العالية المتقدمة والتقنية الفذة قد تحولت من النحت على الحجر إلى النحت على العاج وتشكيلاته المتعددة الأغراض في تزيين مجالات كثيرة، ولاسيما باستخدامات العائلة المالكة بأسلوب سوف نحدده في الفصل الآتي.

وقد عدّ النحت على العاج من الفنون المرموقة في الشرق الأدنى القديم حيث "انتشرت صناعة النحت على العاج انتشاراً واسعاً. فهذه الحرفة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بصناعة الأثاث الملكي. فالقطع العاجية التي عثر عليها في الحفريات كانت بلا شك عبارة عن وحدات وحشوات تزينية في الأثاث الخاص بالقصور الملكية، كالأسرة، والكراسي، والعروش، والعربات، وبعض القطع، والأدوات المستعملة في تزيين النساء من الأميرات"(٢). فإذن لا يخفى على الباحث من خلال العاجيات المكتشفة بمختلف وظائفها ان هناك واقعاً لابد من التطرق إليه وهو أن هناك موجودات بين هذه العاجيات المكتشفة، عاجيات تنتمي إلى منطقة الشرق الأدنى وليس ما هو متعلق بالآشوريين فقط. وكتحليل منطقي ومن خلال مجريات الأحداث التي مرت بالإمبراطورية الآشورية وما تمخضت عن العلاقات بوسائلها التي ذكرت فيما سبق، ستصنف التشكيلات العاجية وفق أساليب من خلال الدلائل والمعطيات الفكرية التي برزت في تلك القطع العاجية ومن ثم تحديد مرجعيتها استناداً إلى ما تخضع له الدراسة في ضوء البنية التشكيلية.

ولا يفوتنا أن نذكر أنّ الآشوريين تميزوا عن غيرهم بتشكيل العاج وأبدعوا في الاشتغال عليه إذ "حققوا بذلك تفوقاً كبيراً وأنتجوا قطعاً تعد من النماذج الفنية الخالدة في هذا المجال"(٣).

---

(١) احمد، سهيلة مجيد، الحرف والصناعات اليدوية في بلاد بابل وآشور، أطروحة دكتوراه غير منشورة، إشراف د. عامر سليمان، جامعة الموصل، ٢٠٠٠م، ص٢٣٧.

(٢) مظلوم، طارق عبد الوهاب، موسوعة الموصل الحضارية، ص٤٦٥.

(٣) صاحب، زهير، وسلمان الخطاط ، تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين، ص٢٠٧.

ونتيجة لما برع فيه وما بلغ من تطور في مجال النحت على العاج فقد تمكن من إبداع وسائل أخرى تخضع لرؤية فنية وبنية فكرية متجددة تدخل في أطوار جديدة لتحمل خصائص حرفية تخضع لعوامل فنية تكتسب صفة جمالية متحققة في بنية تشكيلية تتوزع بين التزيين والتصميم الخاضع لخواص طبيعة مادة العاج التي هيأ لها النحات مواضيع تتلاءم وهذه الخواص. كما عرف فنان العاج الآشوري تطعيم أو تحشية مشاهد المنحوتات العاجية بمواد أخرى كالذهب والفضة والأحجار الثمينة الملونة، كالعقيق الأحمر واللازورد، من أجل تنويع ألوان المشاهد فأكسب الفنان بذلك أعماله رونقاً جميلاً وقوة كبيرة في التعبير"[١]. يتوافق هذا مع عناية ورغبات الملوك الآشوريين بهذه المادة ونظرتهم الجمالية ورؤيتهم الفنية وحبهم في اقتناء المزيد من هذه المادة مما حفزهم على المبالغة في تشكيلاتها وحيازتها لكون "العاج يمثل قيمة كبيرة في نظر الملوك والناس في تلك العصور وكان يشكل جزءاً من الأتاوات التي يتقاضاها الملوك الآشوريون"[٢]. يعطي هذا الحجة والدافع في التحرك نحو تحديد البنية الفكرية للسلطة الآشورية، وما كانت تبغيه من الفن والفنانين. وهذا مدعاة فخر للحضارة العراقية التي تطورت ونمت في هذا الجانب الذي سعى إلى تعزيزه الحكام والملوك الآشوريون الذين يعدونهم والسومريون أول من فكر في التوثيق الإعلامي المرئي عن طريق المنحوتات ولاسيما المنحوتات الجدراية والأختام الأسطوانية المثرة للجدل في مضمونها الفكري وتقنيتها الفنية. والشيء المهم الآخر ظهر بعد فك رموز الكتابة المسمارية مضيفة بذلك نوعاً جديداً ومهماً من معلومات المنظومة الاجتماعية بكل اتجاهاتها، ومن أهمها التاريخ وفن النحت والحرف والصناعات الفنية، مما أغنت الدراسات البحثية في بناء قيم تتمحور حول البنية التشكيلية. هذا الدليل البنائي لهيكلة الكتابة المسمارية هو التعرف على عدد من المصطلحات التي تدخل في نحت العاج وقد جاءت هذه نتيجة نجاح "(تور رنجان) عند دراسة مجموعة من هذه النتاجات التي اكتشفها أثناء التنقيبات التي قام بها في دار أرسلان طاش بقصر إقليمي في أعالي سوريا في تشخيص الأسماء المسمارية لهذه الصناعات الفنية. فالكلمة (TAMLU) تاملو تعني (التطعيم والتكفيت) والكلمة (IHZU) اهزو تعني التلبيس وتوضح بعض العاجيات المكتشفة في نمرود هذه الحالة وضوحاً تاماً"[٣].في هذه

---

(١) المصدر السابق ص٢٠٨.

(2) Timothy Potts, Michael Roof and Diana, Stain culture through object Ancienl Near Eastern Studies in Honour of P.R.S. Moory Subject. Gorjeina Hermann, 2003, P. 337.

(٣) بارو، آندريه، بلاد آشور، نينوى وبابل، ص٢٧٢.

التقنيـة أبـدع الفنـانون سـواء أكـانوا آشـوريين أم مصـريين أم سـوريين أم فينيقين فـي تحديـد قيمـة الصنـاعات الحرفيـة، وذلك من خـلال مـا يطرأ عليها من تطعيم أو تكفيت لإضـافة قيمـة ماديـة ومعنويـة وجماليـة. تنوعت استخداماتها بين الجانـب التزينـي والجانـب الوظيفي والجمـالي. وذلـك لإضافة رونق ومظهر نفيس ليليق بمكانة الملك الاجتماعية ومقامه.

فإذن نرى أن ما حصل من تحولات في النظم الشكلية ونمو وتطور في المنظومة الفكرية وازدهارها في العراق القديم كان أساسها الحضـارة السومرية ومـا قدمتـه للإنسانية من دور عظيم فيما أفرزته من إبداعات في الجانـب الفني حتى اعتبر الحجر الأساسي لبنـى الفن التشكيلي فـي العراق القديم وحتى للمدن التي جاورته. وما كان من عظمة في البنية التشكيلية الآشورية إلا كان للحضارة السومرية دورٌ بارز في التقدم الحضـاري الآشوري خاصـة فيما يخص الفنون التشكيلية لأن هنـاك امتدادات واضـحة استفاد منهـا الفنـان الآشـوري وغيره. إلا أن الفنـان الآشـوري استقل بشخصـية متميـزة مـن خـلال مـا طـرأ مـن تحـولات فـي منظومتـه الفكريـة ممـا دفعتـه إلـى اقتبـاس وحداتـه التكوينيـة من بيئتـه المتفاعل معها ليكون منها بنية تشكيلية معتمداً بذلك علـى منظومـة علاقات اجتماعيـة، وقد كـان للعاج دوراً بـارزاً وكبيراً فـي تجسيد هذه التحولات بمنحوتـات حـافظ فيهـا علـى أسلوبه فيه بمسيرته النحتية الطويلـة الأمد دون أن يتأثر بتيارات فنية أخرى، بل بقي مؤثراً فيها حيث أن هناك دلالات واضحة تشير إلى ذلك من خلال ما عثر عليه في النمرود من منحوتات عاجية وتشكيلات متنوعة كان للحرفيين دور فعال فيها، المعنى هذا أنـه وجد أكثر من أسلوب فـي هذه الأعمـال العاجيـة لفنـانين أجانـب كالمصـرين والسورين والفينيقيين الـذين كـانوا يعملون فى المشاغل الآشورية من الذين جيء بهم إلى بلاد آشور بوسائل عديدة للاستفادة منهم



شكل (٣)



المبحث الثالث

منحوتات العاج المصرية واستخداماتها

تعتبر الحضارة المصرية من الحضارات المتألقة في الشرق الأدنى القديم إلى جانب الحضارة في بلاد الرافدين بعد السومريين والآشوريين، وبطبيعة الحال فإن العاج هو أحد أعضاء الفيل (ناب الفيل) "وكان الفيل معروفاً في مصر وفي جنوب جزيرة الفيلة (Elephantine) قرب أسوان، كما جاء ذلك في كتاباتهم.. وكان الفراعنة يجندون الحملات إلى بلاد النوبة (السودان) من اجل الغنائم والحصول على العاج.... وكانت سوريا مؤئلاً للفيلة يوفد الصيادون لصيدها وخاصة في منطقة تقع شمال ووسط نهر الفرات وقرب نهر الخابور، إذ إن الملك تحتمس الثالث يذكر بأنه اصطاد الفيلة أثناء رجوعه من إحدى غزواته لشمال سوريا، وقد وجد في أحد قصور (تل العطشانة) ناب فيل يعود إلى القرن الثامن عشر ق.م ويظهر أن العاج وامتلاكه كان وقفاً على السلالات الملكية"(١).

بواقع هذه الأحداث المهمة جعلت من مادة العاج سهلة المنال، ومما أدت إلى توسيع مدارك وإحساسات الفنان وفتح منافذ جديدة في الساحة الفنية حيث انطلق فيها ليعبر عن رؤيته الفنية لغرض تحقيق تكوينات فنية غاية في الإبداع تتوافق مع عصره وتتحكم فيها منظومته الفكرية المتفاعلة مع بيئة اجتماعية تجسدت من خلال منحوتات ظهرت على مادة العاج، حيث أعطت هذه المنحوتات دلالة واضحة على نمو وتطور وازدهار نحت العاج على مدى العصور حتى الدولة الحديثة كما سنأتي على ذكرها لاحقاً.

استخدم العاج في مصر القديمة قبل ما يقرب من (٥٠٠٠ ق.م) وبالتحديد في مصر العليا في الفترة التاسية والبدارية والامراتية فيما يقابلها في الطرف الأخر من حضارة وادي الرافدين (فترة حسونة وفترة حلف)(*).

ففي المراحل الأولى لمصر القديمة كانت المنحوتات العاجية تشغل حيزاً كبيراً من الفن المصري القديم. وكانت تنحت أحيانا بأسلوب بدائي لا يخلو من السذاجة والفطرية في البنية التشكيلية. على الرغم من مراعاة النسب القريبة من الواقع في بعض الأحيان. أي معنى هذا أنّ

---

(١) الكيلاني، لمياء، صناعة العاج في الشرق الأوسط ، ص١٩٢.

(*) انظر: هنري فرانكفورت، فجر الحضارة في الشرق الأدنى القديم، ترجمة ميخائيل خوري، منشورات دار الحياة، بيروت، ١٩٦٥، ص١٥٧.

نزعة مطابقة الطبيعة كانت كما تبدو تشغل فكر الفنان حيث تظهر بشكل واضح على هذه الأعمال، والتي يبدو فيها الشيء الكثير من ان الأمور تجري على وفق بنية فكرية تتجه نحو توافقية الفكرة (المضمون) والكتلة مع الواقع الذي يريد ان يعبر عنه وبأسلوب بسيط وواضح يتناسب بطبيعة الحال مع المرحلة. ونلاحظ ذلك بصورة واضحة في (الشكل ٥) وهو من فترة البداري يمثل امرأة عارية منحوتة من مادة العاج وكذلك (الشكل ٦) يمثل فرس النهر وهذا أيضا من الفترة نفسها وشكل رقم (٧) لامرأة عارية نحت " إرضاءً لطالب ذوي المكانة واليسار. حيث تم تطعيم العينان بمادة أخرى مما يعد أصلاً لتلك البراعة الممتازة من صناعة العيون المطعمة في تماثيل الدولة القديمة"(١). واستمرت المنحوتات العاجية تشق طريقها مع تعاقب العصور وتطورها، حيث نمت وازدهرت هذه المنحوتات مع تطور وازدهار مصر القديمة مما أدى إلى التنوع في اتجاهاته تماشياً مع تطور وازدهار بنية الفنان الفكرية المتجددة لتواكب الواقع الذي آلت إليه الظروف.

ولكن تبين من خلال بعض الثقافات التي ظهرت في تلك العهود المجسدة بأعمال النحت ان حصلت بعض الاخفاقات وتخلف في الجودة والاتقان وقد "اعقبت ثقافة البداري ثقافة نقادة الأولى وفيها اتسع مجال الحضارة وازدادت مظاهرها وان كان قد صاحب ذلك تأخير في الصنعة"(٢). وبعد ملاحقة الفن المصري وكشف معالمه، فقد لوحظ ان صناعة الفخار في هذه الفترة قد أخذت مساحة اكبر من مساحة العاج وذلك لمقتضيات الحياة اليومية العامة. في الوقت الذي كانت هناك عوامل مساعدة تسهل عملية توفير مادة العاج، أو أنّ الإخفاقات التي حصلت لن تبعد النحاتين عن العمل في هذه المادة، حيث لوحظ أن هناك مجموعة كبيرة من "تماثيل العاج وأكثرها يمثل نساء عاريات، ذوات خصر نحيل وليونة في السطوح (شكل ٨) على ان فيها ما يمثل أيضا رجالاً طويلي القامة عراة إلا من قراب يستر عوراتهم الشكل (٩) "(٣). في هذه المرحلة من نقادة الأولى ظهرت تحولات طفيفة في بنائية الشكل التي لا تبتعد عن محاولة التعبير عن الواقع ومحاكاة الطبيعة وفق مفهوم يتوافق مع الحصيلة الثقافية المكتسبة التي يتمتع بها الفنان والذي هو جزء من مجتمع يخضع لنظام حياة واحدة. ثم بعد ذلك

---

(١) شكري، محمد أنور، الفن المصري القديم منذ أقدم العصور حتى نهاية الدولة القديمة، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، مصر، (ب.ت)، ص١٤.

(٢) المصدر السابق، ص١٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٨.

ينتقل هذا المنحى في الفن إلى اتجاهات أخرى تدخل في أطر ذات منحى وظيفي يؤدي به غرضاً حياتياً مضافاً إليه الناحية الجمالية والتعبيرية. ففي نقادة الثانية "خاصة في أواخر ما قبل الأسرات كانوا ينحتون الأشكال على بعض ما يصنعون من العاج كالأمشاط (شكل ١٠) ومقابض السكاكين"[١]، هذه التحولات الجذرية في البنية التشكيلية نتجت عن تحول البنية الفكرية بلا شك. وهذه تعد من العوامل الأساسية التي أسس عليها فكر استغلال المساحات على وفق المعطيات الفكرية التي تنبع من محرك ذاتي يقود العملية الفنية إلى مسارات جديدة لتضيف بالتاكيد بعداً ثقافياً في مجال الحس الجمالي والذوقي في الفن بشكل عام، لخضوعه لعوامل الإبداع التي تحققت من خلال ممارسته الوجدانية وتفاعله مع الفن بشكل عام، والنحت على العاج بشكل خاص. فالمساحات التي بذل فيها جهوداً فكرية بإبداع متجدد وبإمكانية استغلالها بالشكل الصحيح فتحت باباً جديداً نحو فن جديد بأسلوب جديد يعانق به الطبيعة بايقونات واقعية يخلق من خلالها حركة ديناميكية في السطوح التي أجادت في تنوع هذه الحركة من خلال الايقونات المتنوعة التي ادخلها عليها والتي أصبحت كالنقش المحبوك الذي لا يترك أي فراغ. هذا يعني بشكل واضح أنّ هذه هي البوادر الأولى لخلق نوع جديد من الفن الذي طور فيما بعد.

إذ إن المصري في لوحة نارمر يستعمل النماذج الفنية الشائعة في بلاد ما بين النهرين في نهاية العصر الشبيه بالتاريخي"[٢]. وهناك الدلائل التي جسدت هذا التأثير في أعمال النحت سواء على الحجر أم العاج. ومن بين هذا التأثير ما هو موضح من منحوتات على الإناء النذري، أو بعض الألواح التي يستخدم فيها الفنان السومري الحقول في التعبير عن تسلسل الأحداث ومجرياتها، واختلاف اتجاه حركة الأشخاص في حقل عن الذي يليه.

كما نلاحظ وبشكل صريح وواضح التأثير السومري في نقوش مقابض السكاكين حيث نجد أن هناك تقارباً كبيراً في الأسلوب السومري والمصري القديم من حيث حركة أجساد الأشخاص ومن حيث تسلسل الأحداث كما في الشكل (١١ آ) وآخر مأخوذ عن نمط الأختام الاسطوانية حيث "نقشت مائتان وثماني عشرة صورة لحيوانات مختلفة في صفوف منتظمة"[٣]. (شكل ١٢) الموجودة على صفحتي مقبض أحد السكاكين.

---

(١) المصدر السابق، ص٢٣.

(٢) فرانكفورت، هنري، فجر الحضارة في الشرق الأدنى، ص١١٢.

(٣) شكري، محمد أنور، الفن المصري القديم منذ أقدم العصور حتى نهاية الدولة القديمة، ص٢٣.

نرى هذا التأثير واضحاً في أمور فنية كثيرة منها ما اكتشف من خلال المنحوتات العاجية التي كانت تشكيلاته معروفة في الشرق الأوسط "فقطع العاج المنحوتة وجدت منذ عصور ما قبل التاريخ. ومن الأمثلة على ذلك ما نراه على مقبض عاج لسكين وجدت في موقع جبل (العراك) وهو من المنحوتات المصرية حيث يظهر بشكل واضح التأثير السومري المتمثل بنظام الإفريزات (الحقول) ..... وتذكرنا هذه المشاهد بمشاهد الأختام الأسطوانية في وادي الرافدين من عصر الوركاء"(١). تسعى الدولة دائماً في كل الأحوال إلى مزيد من التطور الحضاري وذلك لمواكبة الحضارات الأخرى ومحاولة التفوق عليها. لذا وجب على المرافق الحياتية في الدولة ان تشق طريقها بشكل يتوافق مع البنية الفكرية حتى تتطور وتزدهر متى ما توفرت المسببات الموجبة لذلك. بما ان الفيل كان معروفاً لدى قدماء المصريين كما مر فيما سبق فانهم تمكنوا من إيجاد السبل الكفيلة لتضمن لهم إمكانية الحصول على مادة العاج الخام الذي برعوا في نحته وتشكيلاته الفنية كما أبدعوا في البناء التشكيلي والوظيفي مما تأثر بهم الكثير من الفنانين السوريين والفنانين الفينيقيين إلى درجة أصبحت تحمل في أثنائها فائدة عظيمة فتحت لهم أبوابا واسعة بالغة الأهمية في تجارة العاج، من خلاله كمادة خام أو منحوتات وصناعات حرفية (سنتعرف عليه في موضوع فينيقيا) (أما الحضارة السورية فسنتعرف كذلك في موضوع سوريا بما يخدم البحث). المعروف لدى الباحثين والمعنيين بشؤون الفن المصري من العوامل التي أوصلت الفن المصري إلى المستوى الذي نراه عليه منذ العهد القديم والى العهد الحديث. هو أنّ الفنان كان يملك من الذوق والحس الفني ما يجعله ان يكون في مصاف الفنانين الذين يملكون غريزة تصميمية وبناء تشكيلياً، معبراً عن سردية متناغمة واضحة متبعاً في ذلك نزعة مطابقة الطبيعة بأسلوب تصميمي تزييني وتأكيد فعلي على إظهار الناحية الجمالية التي تنوعت مفاهيمها بين ما هو وظيفي وما هو خاضع لمقومات جمالية تتماشى مع هذه المعايير الازدواجية. أصبحت بشكل قصدي تتماشى مع طموحات الفنان لأجل التوصل إلى صيغ جمالية، يطغى على بعض من مضامينها المسحة الدينية، ففي هذا الجانب نرى أن "المصري القديم استخدم في صناعة الحلي مختلف المواد العظمية والصدفية والعاج"(٢). وتطورت هذه التشكيلات العاجية حتى شملت جميع مواد الزينة التي اختصت بها النساء المصريات. لهذا نرى

---

(١) الكيلاني، لمياء، صناعة العاج في الشرق الأوسط ، ص.

(٢) عبدالحليم، نبيلة محمد ، معالم التاريخ الحضاري والسياسي في مصر الفرعونية، منشأة المعارف، الإسكندرية، (ب.ت)، ص١٧٧.

أن "عناية المصريين القدماء بالناحية الجمالية مع تحقيق الغرض الوظيفي كان من الطبيعي استخدامهم بعض الحلي لتوفير الناحيتين الوظيفية والجمالية. وفي هذا الصدد استخدمت الدبابيس والأمشاط العظمية والعاجية وغيرها من أدوات الزينة"[١]... فنظراً لما حصل عليه المصريون من وفرة لمادة العاج فقد تنوعت استخداماته بطبيعة الحال، واكتسبت صفات ذات قيمة جمالية وتعبيرية، فقد "ازدهرت في أواخر ما قبل الآسرات وبداية عهد الآسرات نحت التماثيل من العاج وبلغت شأواً رفيعاً من الدقة والكمال وعلى الرغم من الظروف الجوية فان تماثيل النساء يمثلن بقامات رشيقة ووجوه مشرقة وقسمات جميلة وأحيانا بشعر طويل متموج (شكل ١٦) وامرأة اتشحت بازار يقيها شر البرد (الشكل ١٧)[٢].

اتبع المصريون منذ القديم أسلوب النقش والتزيين بأعمالهم النحتية سواء أكان لأغراض وظيفية أم لأغراض جمالية, حيث نلاحظ ذلك من خلال أحد التماثيل التي عثر عليها في أحد المعابد في "ازيريس في العزبة المدفونة (ابيدوس) عثر على تمثال الملك بتاج الوجه القبلي ورداء مطرز (شكل ١٨) "[٣]. نلاحظ أنّ في الفترة التي سبقت هذا العصر مجموعة من التماثيل زينت ملابس التماثيل فيها بواسطة نقوش تعبر عن طبيعة الملابس التي كانت تستخدم في تلك الفترة التي مر بها العصر السومري في بلاد الرافدين. فلو استعرضنا أعمال النحت المصري نرى أنّ هناك الكثير من الاقتباسات والتأثيرات، سواء أكان في الموضوع أم الأسلوب اخذ من الفن السومري ومارسه وطوره الفنان المصري من الناحية الموضوعية والفنية. ففي العمل الذي عثر عليه في المعبد نراه يعبر بشكل صريح عن المنهج التعبيري والواقعي في العمل النحتي فضلاً عن الرموز التي وجدت في كثير من الأعمال. وما هذه إلا رموز دينية واضحة، كما هو الحال في الرقيمة العاجية للملك الثالث[*] في مصر التي تتفق مع السومرية والمصرية الشكل (١٣، ١٤) وهذه الرقيمة تعكس بشكل مباشر التأثر بالأختام الأسطوانية السومرية، لأنها مبنية أساسا على مبدأ التكرار والتي تنقش بطريقة معكوسة كما هو الحال في الأختام الأسطوانية حيث "تكتب بالاتجاه المعاكس وعندما ترتب العلامات لتقرأ من اليسار إلى اليمين. كما هو في الشكل (١٥)

(١) المصدر السابق، ص١٨٣.

(٢) شكري، محمد أنور، الفن المصري القديم منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة، ص٤٢.

(٣) المصدر السابق، ص٤٣.

(*) للاستزادة أنظر المصدر السابق، ص١٦٣، حول تسمية الملك الثالث.

حيث أضيفت إليها القيم والعلامات السومرية المقابلة مع الترجمة كما في الحالات السابقة، كما كشفت الأصل السومري للمزيد من العلامات الهيروغليفية المصرية"(١).

أوضحنا سابقاً التأثير المباشر لحضارة سومر في الحضارة المصرية والمتجسد في مقبض السكين المكتشف في جبل العراك الذي يعطي دليلاً واضحاً لا ريب فيه من ناحية الموضوع والأسلوب، حيث يتجسد بوجهي مقبض السكين تأثيرات من الأختام الأسطوانية المتمثل بمنظر الرجل الذي يقف بين أسدين وهو موضوع ظهر في الأختام الأسطوانية السومرية والرجال العراة المنحوتين على الإناء النذري السومري "وهي مناظر بقيت معروفة في كل العصور في بلاد وادي الرافدين وكذلك عند المصريين القدماء"(٢).

من خلال ما ذكر أصبح من الواضح أن البدايات الأولى للمنحوتات العاجية المصرية تطورت وازدهرت على وفق البنية الفكرية التي نمت وتطورت نتيجة التحولات السوسيولوجية والثقافية التي برزت من اثر العلاقات الدولية مما أدت إلى تداخل وتلاقح الحضارات. فقد وجب أن يحصل التطور والإبداع في الفنون كنتيجة محتمة جراء التأثير والتأثر وتبادل الخبرات. من الدوافع التي عملت على الاستمرار بالمسيرة الفنية، والازدهار والارتقاء هو أنّ البنية التشكيلية تنوعت بين النحت البارز والمجسم كنحت وكعمل فني أصيل، وبين ما تم استغلاله من مادة العاج كخام في الصناعات التي كما قلنا سابقاً لتزيين النساء. ومما يدل على ذلك هو أنّه تم العثور على الكثير من هذه الأعمال في مقابر فجر التاريخ المصنوعة من مادة العاج القيمة، منها على سبيل المثال الدمالج والأمشاط والعلب ذات الأشكال المحفورة وغيرها. ومن جانب أخر عثر على صناديق كحافظات لهذه المصنوعات التزينية للنساء والرجال. كما استطاع الحرفي المصري والنجار أنّ يستخدموا مادة العاج في التطعيم والترصيع مما زاد في المبالغة بتصميم وتزيين الأثاث بـ"أسلوب فيه الكثير من الإبداع يتجلى في حفر رسم من الخشب ثم تكفيته بخشب من لون أخر أو بالعاج"(٣). ففي صناعتهم هذه التي نقول عنها (هي صناعة بالفعل)، لأنها تدخل في المجال الحرفي الوظيفي التي تخضع بكل عناصرها لقواعد تصميمية، أصبح لدى المصريين كادر متخصص في هذه الصناعة يعمل ويطور ويقدم للمصريين صناعتهم التي

---

(١) أ. وادل، الأصول السومرية للحضارة المصرية، ترجمة زهير رمضان، الأردن، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٠، ص١٦٤.

(٢) العراق في التاريخ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣، ص٢٨٩.

(٣) يازمان، ادولف، مصر والحياة المصرية في الحياة القديمة، ترجمة عبد المنعم أبو بكر، القاهرة، ص٥٢٥.

تخضع لقواعد وأصول هذه الصناعة. التي تنم عن مقدرة فنية مميزة فضلاً عن تمسكهم بالرموز الدينية التي نشاهدها بشكل واضح في مجمل أعمالهم سواء أكانت نحتاً بارزاً أم مجسماً. نلاحظ هذا فعلاً في الأثاث المصري القديم حيث نجد التصميم المتكامل والتناسق اللوني بين الخشب بأنواعه ولاسيما الآبنوس وألوانه إلى جانب لون العاج الفريد والألوان المضافة على المساحات الأخرى حيث تميز الفن المصري بهذه الخاصية التي تعطي رونقاً مستحباً للسطوح من خلال التناسق اللوني الذي يزيد السطوح جمالاً يتناسب مع المواقع والبلاطات الملكية الفرعونية. معنى هذا أنّ الأشكال أكسبت الكتلة والمضمون جمالية استحوذت على كل أجزاء الكتلة. وقد تم ذلك عن طريق اللون، أو التكفيت بالعاج، أو الخشب ومواد أخرى. ومن الدلائل على ذلك فقد عثر على "نقش فنان توت عنخ امون يمثل منظراً صغيراً على جانب صندوق فخم مطعم بالابنوس والعاج، صور فرعونية فيه يصيد السباع فسجل لحظات الصيد بروح العمارنة"[(١)].

بطبيعة الحال أن درجة التطور في هذا المجال التي وصل إليها الحرفي والنجار المصري لم تكن اعتباطية أو ارتجالية وانما كانت تدار من أناس متخصصة لهم المقدرة والإمكانية الفنية والفكر المبدع الذي يؤكد ضرورة وجود تنسيق عالي الدرجة في هذا المجال. وعلى هذا الأساس "إننا لنرى مثلاً في مصنع صانع الأثاث في مقبرة رخمارع كيف أنّ رئيس العمل الذي يشرف على العمل الفني وقواعده ويرشد أيدي صناعه يطعم ناووساً بديعاً بالعاج والآبنوس وبغير ذلك من سائر أنواع الخشب"[(٢)]. نستدل من هذا ان الصناعات التي اعتمدت على مادة العاج في مصر القديمة اكتسبت أطوارا جديدة في الفنون التي تختص بمادة العاج فضلاً عن الصناعات التي ذكرناها. واشتغل الفنانون والحرفيون على هذه المادة منذ القدم كما أسلفنا ذلك، ولكن بتقنية أعلى ومقدرة فنية واضحة ومزدهرة كما اتجه الفنان المصري القديم بكل قواه نحو تحقيق إمكانيته الفنية من خلال هذه المادة ونزعته نحو المبالغة في إظهار الناحية الجمالية. وسبب الإكثار من استخدام هذه المادة جاء "بعد ان ازدادت الصلة بشمال السودان فقد طعم الأثاث بالعاج والآبنوس"[(٣)]. فضلاً عن أعمال النحت البارز التي سنأتي على ذكرها فيما بعد في مبحث التحليل.

---

(١) عامر، مصطفى، تاريخ الحضارة المصرية، القاهرة، ج١، م١، (ب.ت)، ص٣٥٩.

(٢) يازمان، ادولف، مصر والحياة القديمة في العهود القديمة، ص٥٢٦.

(٣) عصفور، محمد أبو المحاسن، معالم حضارة الشرق الأدنى القديمة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٤١.

ولا يكتفي الفنان المصري بهذا القدر من استخدامات العاج لكننا نراه قد اتجه إلى استغلال خصائص العاج في صناعاته الحرفية التي حاول بها إرضاء رغبات وميول النساء اللاتي يحتجن إلى ما هو يحفظ لهن من مصوغات، أو مواد التجميل الكثيرة العدد التي كانت "تحتاج إلى عدد من الصناديق الصغيرة والقنينات الدقيقة والملاعق وغيرها مما يصنع من الخشب أو العاج. وكانت هذه الأدوات في العصور الأخيرة من ازدهار الحياة في المدن مصدر الهام للفنان الذي أبدع فيها"(١). يؤكد ما تقدم تمازج الحضارات، وأن هناك حالات للتأثير والتأثر مفروضة على الحضارات حيث تلاحظ في الأعمال التي تمثل الأثاث كالأسرة أو الكراسي وغيرها من مواد تزيين وظيفية أخرى أدت أغراضها الإيجابية بشكل واسع في مواقع استخدامها سواء كانت في قصور الحريم أم في المعابد أم في قصور الملوك والحكام أيضا حيث "بلغ النجارون حداً كبيراً من التقدم فقد كانوا يزينون الكراسي والأرائك التي يصنعونها للملوك بصفائح الذهب أو يطعمونها بالآبنوس والعاج"(٢). وعلى الرغم من العلاقات التي حصلت بين بلاد الرافدين ووادي النيل. فقد عثر في نمرود (كالح)على ما يؤكد هذه العلاقات ويبرهن على أنّ الأحداث السياسية التي مرت بمنطقة الشرق الأوسط تنوعت بين الحربية والثقافية والتجارية. هذا ما سنبحثه لاحقاً.

إن للصناعات والمنحوتات العاجية دوراً كبيراً في نشوء الحضارة المصرية التي أثرت وتأثرت بالحضارات الأخرى التي كانت لها علاقات معها بمختلف المستويات، مما أدى إلى ازدهار الحضارات في المدن المستقرة، نتيجة هذه العلاقات المتنوعة كما ذكرنا، وما أشار إليه التاريخ الآشوري هو أن "سنحاريب (٧٠٤-٦٨١ ق.م) جلب الصناع الفينيقيين إلى نينوى ليقوموا بصناعة سفن له"(٣). وبما ان هذا الملك كان معروفاً عنه انه كان من المعنيين بالنواحي التزيينية التي شهدت تقدماً وتطوراً ملحوظاً وعليه فلابد من انه قام باستقدام فنانين أيضا إلى جانب الصناع والمهرة ليجعلهم يعملوا على تجميل مدينته. هذا يعني أنّ ما وجد في المدن الآشورية من فنون للعاج فهو أمر لابد منه من ان يظهر هناك مجموعة من الأساليب، وهذا كما ذكرنا سابقاً ان الكميات الهائلة المكتشفة تؤكد "ان نمرود (كالح) كانت فيها محارف مختلفة عمل فيها سوريون وسوريون شماليون وفينيقيون وحيثيون وآشوريون. وقد يكون بينهم مصريون أيضاً، لأنّ

(١) نقلي، وليم، المرأة في تاريخ مصر القديمة، دار العلم، ١٩٦٥، ص٧٥.

(٢) الألفي، أبو صالح، موجز في تاريخ الفن العام، مطابع دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥، ص٦٦.

(٣) أحمد، سهيلة مجيد، الحرف والصناعات اليدوية في بلاد بابل وآشور، ص١٤٧.

بعض القطع منحوتة بدقة وبوحي مصري خالص[1]. (شكل ١٩ آ ب ، ج ، د)، حيث يشير هذا إلى أهمية الفن المصري أولاً وتأكيداً آخر على وجود فنانين مصرين في المشاغل الآشورية ثانياً.

هذا يعني أن تلاقحاً حضارياً حصل بين هذه البلدان في مجال الفنون، وبطبيعة الحال فان لكل حضارة من هذه الحضارات أسلوبها وخصوصيتها في العمل الفني، وتشتغل على نمط معين. فمن دواعي هذا التلاقح والتداخل وكثرة المشاغل في أشور، لابد من أن يخلق هذا إشكالية لدى المتلقي أو الباحث في بادئ الأمر وتتباين هذه الإشكالية بين متلقٍ وآخر وبين باحث وآخر نظراً لمدى التباعد والتقارب فيما يتعلق بالاختصاص على مستوى الفن، أو الأدب، أو التاريخ.

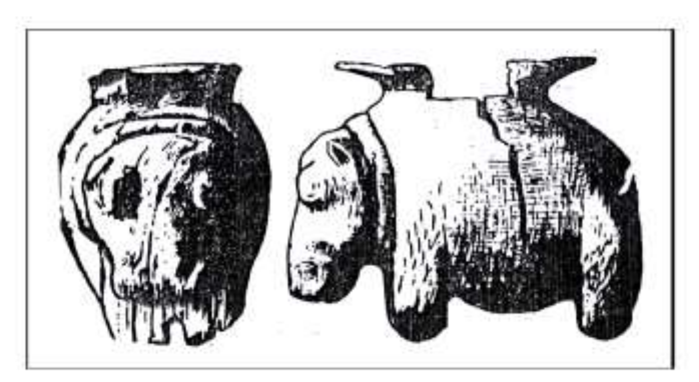
فإذن نلاحظ أن هناك تقارب في البنية التكوينية للبيئة الاجتماعية في بلاد الرافدين منذ الفترة السومرية وحتى العصر الآشوري الحديث ووادي النيل منذ العصر الحجري الحديث إلى عصر أخناتون[*] بين هذه الأدوار لوادي النيل نلاحظ أن هناك تحولات كبيرة في البنية التشكيلية أدت إلى تطور وازدهار الحضارة المصرية، حيث خضعت هذه التحولات لنظم تشكيلية تفاعلت جوهرياً مع المضامين الفكرية للمجتمع المصري، غلب على الوحدات التكوينية جسد المرأة على الرجل حيث كان للمرأة قدسية خاصة باعتقادهم أنها سبب الخصب والإكثار، لذا فقد تم تمثيل جسد المرأة بصفات جسدت فيها الأنوثة والرقة والرشاقة. واستمرت العملية الفنية بالتطور والازدهار في منحوتاتهم على مادة العاج الذي اتخذ مسارات جديدة في العمل الفني، حيث استخدم أيضاً في تطعيم الأثاث واكسسوارات وحافظات وملاعق وأمشاط وغيرها. في بداية الاشتغال على العاج في مصر كانت هناك تأثيرات سومرية ترجمت مدى العلاقة بين البلدين آنذاك.

لعب الفنان المصري دوراً بارعاً في العمل على مادة العاج بحيث بلغت بنائياته التكوينية متوافقة مع المضامين الفكرية والاجتماعية مبلغاً عظيماً في البناء الشكلي والموضوعي على هذه المادة المتوفرة في مصر لقربها من مصدرها الأصلي (السودان) وبعض من هذه المنحوتات عثر عليها في بلاد آشور كالشكل (٩– أ، ب) و(٥٨– أ، ب) و(٦٠– أ، ب).

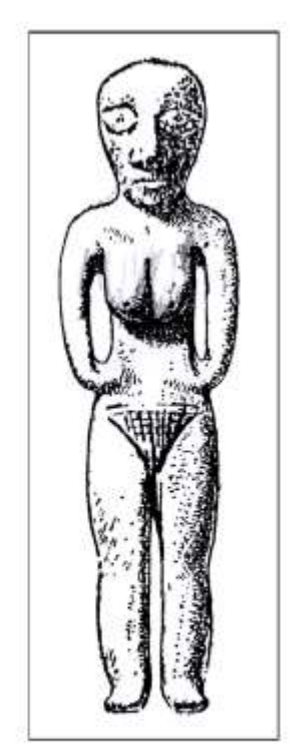
---

(١) عكاشة، ثروت، الفن العراقي، سومر، بابل، آشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٧٢، ص٤٤٩.

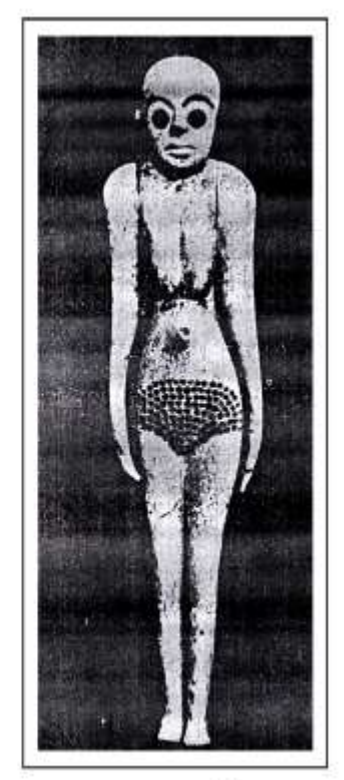
(*) للاستزادة: راجع زهير صاحب، الفنون الفرعونية، ط١، ٢٠٠٥.



شكل (٦)
إناء من عاج في هيئة فرس النهر – البدارى



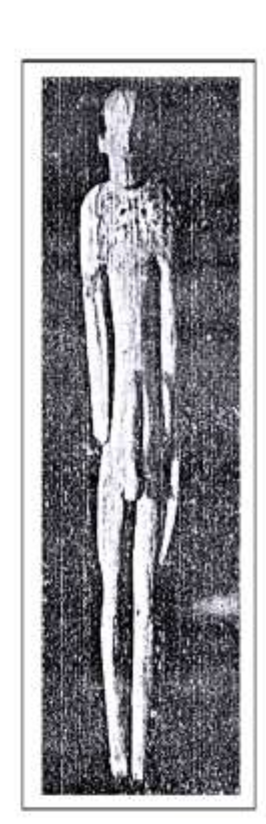
شكل (٥)



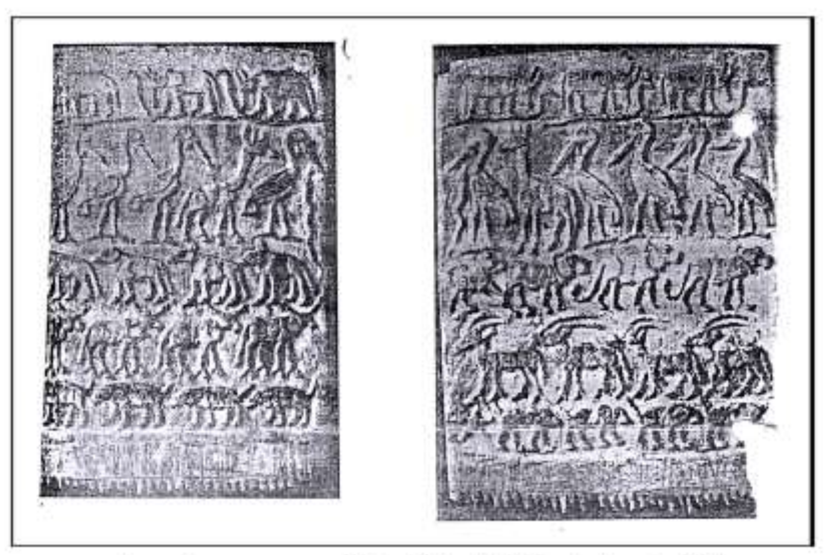
شكل (٧)



شكل (٨)
جارية من عاج
تحمل قدراً



شكل (٩)
رجل من عاج – نفادة الأولى

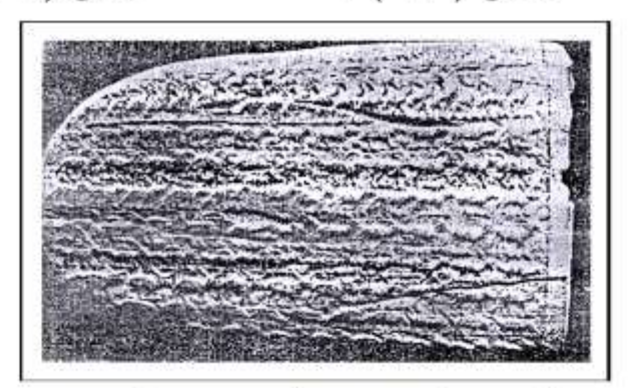


شكل (١٠) مشط تحلية صفوف من صور الحيوان

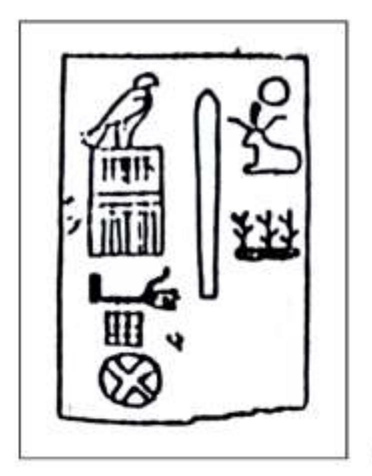


شكل (١١) آ

شكل (١١) ب



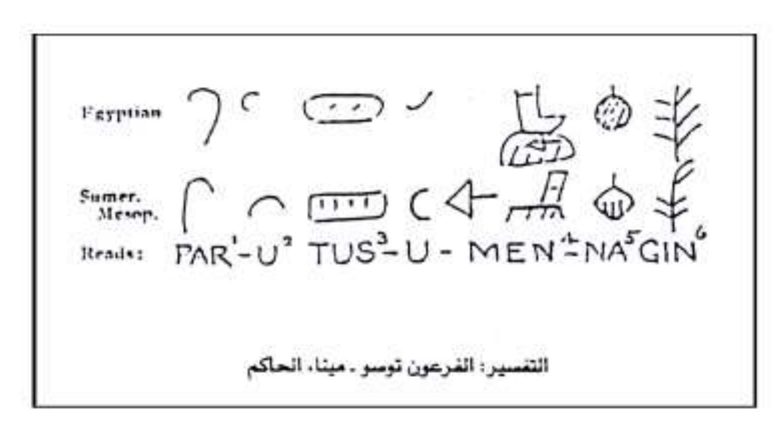
شكل (١٢) مقبض سكين من عاج تزين صفحتيه صور الحيوان



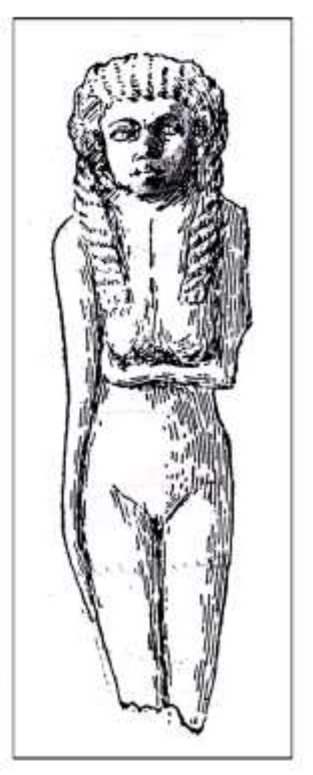
شكل (١٣) رقيمة عاجية للملك الثالث



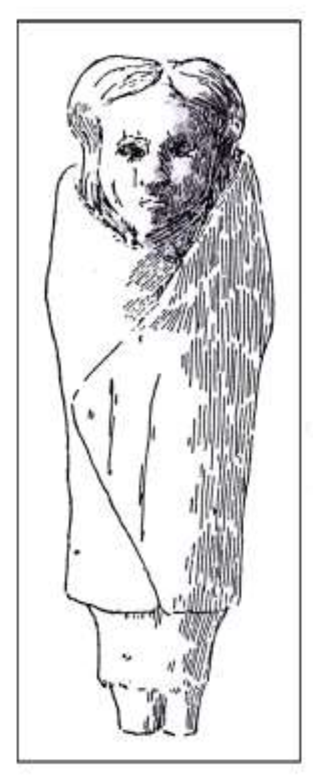
شكل (١٤) الملك الثالث



شكل (١٥)



شكل (١٦)



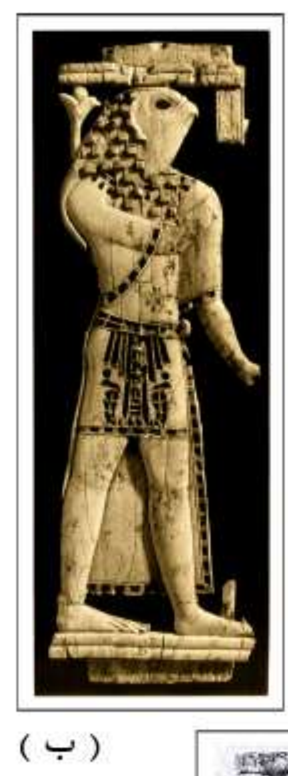
شكل (١٧)



شكل (١٨)



(آ)



(ب)



(جـ)



(د)

شكل (١٩) تطعيم بالعاج

المبحث الرابع

منحوتات العاج السورية واستخداماتها

كغريزة طبيعية موجودة لدى كل مخلوق منذ ان وجد على سطح الأرض، انه يبحث عما يضمن له استمرارية حياته. وعليه نرى أنّ كثيراً من الحضارات تكونت بعد ان تحولت كياناتها من منطقة إلى أخرى بحثاً عن وسائل بقائها، وضمان استمراريتها. وبعد ان تؤكد استقرارها وخلق نظم وقوانين تتوافق مع طبيعة مجتمعاتها فإنها تفكر في عمليات من شأنها أن تزيد في تطورها وازدهارها وذلك عن طريق إنشاء علاقات داخلية وخارجية في سبيل ان تحافظ على وجودها وكيانها حتى تستطيع تعزيز العملية التنموية لمواكبة الحضارات.

إن الشعوب التي نزحت من الجزيرة العربية كثيرة. وقد رحلت باتجاهات مختلفة. فمن هذه الشعوب العموريون الذين يعدون "أول الشعوب العربية التي عرفنا أنّها قدمت من جزيرة العرب إلى بلاد الشام قرابة (٢٠٠٠ ق.م) وأسسوا عدداً من المنظمات السياسية كمملكة (ماري) على الفرات ومملكة (حلب) ومملكة (تمخاض) في شمالي سورية وقد انحدر فرع منها إلى جنوب الفرات وأسسوا مملكة بابل وكذلك الحال بالنسبة للكنعانيين الذين استقروا في الجنوب وأسسوا عدة ممالك"[١]. وأصبح لهذه الممالك فيما بعد بُعد ثقافي وحضاري حيث ازدهرت فيها البنية الاجتماعية والفكرية مما أدت إلى انتعاش اقتصادي. والسبب في ذلك يعود بلا شك إلى الموقع الجغرافي الذي تتمتع به هذه المنطقة، ويعد حلقة وصل بين هذه الدول الأخرى، وممراً تجارياً تمر عبره القوافل التجارية البرية، فضلاً عن الممر النهري (الفرات). وهذا بطبيعة الحال له نتائجه الإيجابية لكون الطبيعة الجغرافية هذه تكون عاملاً مساعداً على تنشئة العلاقات، وتعمل على تداخل مقومات الحضارات وتفاعلها لتنتج جيلاً جديداً يبحث في جميع المجالات، ومنها الجانب الفني حيث "تظهر أهمية البلاد السورية كمركز له دور في تاريخ الفنون في منطقة الشرق الأوسط في فترة العصور التاريخية"[٢]. لذا نرى أن من دواعي هذه العملية التي تستقطب حضارات الآخرين يكون هناك حافز ذاتي لبلوغ العملية الإبداعية تخلقها حالة التنافس ولاسيما تلك الدولة كانت قد حظيت بالجانب التجاري مكانة مرموقة تدفعها إلى التفكير في عمليات يضمن لها هذا المنفذ الحصول على المواد كافة التي يحتاجها البلد في شتى المجالات ومنها

(١) الرفاعي، أنور، قصة الحضارة في الوطن العربي منذ فجر التاريخ حتى العصور الحديثة، ص٨١.

(٢) علام، نعمت إسماعيل، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف، مصر، ١٩٧٥، ص١٥١.

الجانب الفني والأدبي. هذا هو جانب ومن جانب آخر فان هذا البلد مر بظروف احتلال أصبح فيها تحت سيطرة المستعمرين. حيث صار لهذه الدول المستعمرة كيان وسلطة وقوة عسكرية وثقافية في الوقت نفسه وغيرها من الأمور التي تعمل على تثبيت كيانهم من خلال تغيير البنية الفكرية للبلد المحتل. وبطبيعة الحال فإن لهذه الدول حضارتها وثقافتها وفنونها انصبت على وفق أسلوب محدد لذا نرى بأنه أحد العوامل الحقيقية المساعدة في تأثير الفنانين السوريين بالأسلوب الفني لدولة الاحتلال ومن بين شعوب الاحتلال الشعب الآرامي الذي كون دولاً آرامية على الأراضي السورية بكل مقوماتها. وقد حكمت سوريا في القرن التاسع ق.م ومما نستدل به على ذلك هو أن "اللوحات العاجية التي كانت تزين سرير الملك الآرامي (حزقيل) ملك دمشق.... عدها علماء الآثار هي من صنع آرامي"(١). يؤكد لنا هذا الدليل التاريخي المادي حقيقتين لا لبس فيهما الأولى هو أن الآراميين كانوا يحكمون سوريا والثاني هو ان التعامل مع صيغة العاج بصورة فنية كانت مستخدمة إلى جانب المجال الحرفي في تزيين الأثاث في القرن الثالث عشر ق.م ولا يفوتنا من ان نذكر ان استعمال العاج في النحت كما ذكرنا سابقاً كان في الألف الثالث ق.م كما ظهر في مدينة ماري(*). وكما معروف ان استخدام العاج كما أسلفنا ذلك فيما سبق كان شائعاً في بلاد سومر ثم توقفت بعد ذلك "ثم عادت إلى الظهور مرة أخرى في منتصف الألف الثاني ق.م في بلاد الشام وبلاد الرافدين"(٢).

كان للموقع الجغرافي لسوريا أثر بالغ في العملية السياسية حيث تعد موقعاً استراتيجياً مهماً، كان له وقع كبير بالتأكيد على تأثرها بالتيارات الثقافية والفنية والتطور والازدهار وذلك لحقيقة مهمة جداً، وهي وقوع سوريا بين حضارتين متألقتين من أهم الحضارات في الشرق الأدنى القديم. وهما حضارة بلاد الرافدين ووادي النيل كما في الخريطة ذات الرقم (١). ليس هذا فحسب ولكن لوقوعها على ساحل البحر الأبيض المتوسط كأن لها تأثير من خلال الاتصال بحضارات أخرى عن طريق المنفذ البحري الذي فتح لها مناسيب تجارية بحكم هذا الموقع، فضلاً عن العلاقات التي كانت قائمة بين صور وصيدا ومجدو ولاكيش ورأس شمرة وقد "شاع فن الحفر

---

(١) مديرية الآثار العامة، سوريا، الحوليات الأثرية السورية (العاج والعظم)، مطبعة الترقي بدمشق، ج١و٢، ١٩٥٨، ص١٨٦.

(*) للاستزادة راجع طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات، ص٥٣٩-٥٤٠.

(٢) باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات، موجز في تاريخ حضارة وادي الرافدين، مطبعة الحوادث، بغداد، ١٩٧٣، ط١ج١، ص٥٣٩-٥٤٠.

على العاج في المدن الفينيقية على الساحل السوري منذ (منتصف الألف الثاني ق.م) وربما تأثر الآشوريون بذلك عندما احتكوا بهم عن طريق التجارة أو أثناء الحملات العسكرية"[١]. أفاد الحكام السوريون كثيراً من هذه الاستراتيجيات التي كانت عاملاً مساعداً على التناغم أو (التزاوج) الذي حصل بين حضارات الشرق الأدنى القدايم. وقد مرت سوريا بأزمات سياسية ونكسات نتيجة الاحتلال الذي وقع ليس على سوريا فحسب إنما على بلاد آشور أيضاً. إلا أن الآشوريين استطاعوا أن يتخلصوا بحكمة وقوة حكامهم من هذا الاحتلال. وليس هذا فقط وإنما دفعتهم قوتهم وطموحهم إلى اجتياح دول أخرى حتى استطاعوا الوصول إلى فينيقيا وإلى مصر فيما بعد، وبهذا تكون سوريا قد تخلصت من السيطرة الآرامية.

المهم في هذا هو أن الأمر الواقع فرض على سوريا أن تتأثر بهاتين الحضارتين شاءت أم أبت إلا انه وكما يقال المثل (رب ضارة نافعة). فقد استمر السوريون في ممارسة فعالياتهم ونشاطاتهم الفنية ضمن هاتين الحضارتين. هذا يعني بدون شك أنّ حالة التأثر والتأثير أصبحت شيئاً لابد منه، لأنّ عملية التفاعلات والتحولات الاجتماعية التي حصلت نتيجة الاحتلال والنفوذ الآشوري أدت بشكل مباشر إلى أفول الروحية النحتية السورية نتيجة الهيمنة الخارجية. وبحكم هذا الواقع فقد صادر الآشوريون هذا البلد من خلال الاستغلال الأمثل لخبرة أهل سوريا في مجال استخدامات مادة العاج، لأن الصفات التي تميزت بها هذه العاجيات "وجدت في المدن الآشورية المشهورة مثل (آشور، نمرود، خرسباد) كانت قد جلبت على أنّها غنائم حرب أو أنّها استوردت من بلاد الشام"[٢]. وشملت هذه الكثير من المنحوتات العاجية الفنية، ومنها ما نحت لغرض تطعيم الأثاث أو الكراسي والعروش والأسرة وحتى الأبواب لغرض إضفاء مسحة جمالية عليها، وأمور أخرى تتعلق في مجال الفن والتزيين والحرفة.

يبدو من هذا أنّ أهل الشام كانوا قد اشتهروا في هذا المجال التزييني الذي اقتصر على التطعيم والتكفيت لأثاث قصور الملوك "ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى العاجيات المكتشفة في مدينة حماه بسوريا فهذه المدينة على ما يظهر كانت مركزاً من مراكز صناعة العاج فقد ورد اسم حماه مكتوباً على بعض العاجيات المكتشفة في النمرود"[٣]. كما كان لدمشق دور بارز في استخدام ومطاوعة هذه المادة ليعملوا منها أعمالا قيست إلى جانب الوثائق التي لا تقل أهمية

---

(١) سليمان، عامر، العراق في التاريخ القديم، موجز التاريخ الحضاري، ص٣٥٠.

(٢) باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، الوجيز في حضارة وادي الرافدين، ص٩٠.

(٣) مظلوم، طارق، موسوعة الموصل الحضارية، ص٤٦٧.

عن المصادر المدونة. حيث سارت جنباً إلى جنب في مساعدة الباحثين في توصيل هذه الحلقات المهمة بعضها مع بعض لتكون سلسلة متوازنة في وضع البناء العام لتاريخ معين. ويتبين من هذا القول: إن الأعمال الفنية التي تمثل الصناعات السورية التي وجدت على سرير ملك دمشق (حزقيل) قد عثر عليها في بلاد آشور، حيث يدلل هذا بكل تأكيد على تلاقح هاتين الحضارتين من خلال وقوف فناني آشور على أعمال وإبداعات فناني مدرسة دمشق والسبب الذي دعا إلى ذلك هو "أن الملك الآشوري أدد نيراري(*) الذي خلف تجلات بلاسر الثالث، حاصر دمشق في الربع الأخير من القرن التاسع ق.م ولم يتمكن الملك الآرامي ابن حدد وهو ابن الملك حزقيل من تخفيف غضب الملك الآشوري إلا بتقديمه جزية ثمينة ضمت إلى جانب الذهب والفضة هذه اللوحات العاجية التي كانت ترصع سرير أبيه حزقيل"(١). من هذا يتضح لنا ان سوريا تعد من البلدان التي اشتهرت في استخدامات العاج بشكل واسع في مختلف الاتجاهات الفنية بشتى الأعمال النحتية والصناعات الحرفية.

والذي عمل على تنشيط هذه الحركة وساعد على ازدهارها وتطورها وساهم في الإبداع الفني، هو أن مادة العاج الخام كانت متوافرة في أرسلان طاش في أعالي الفرات ليس عن طريق التجارة فحسب ولكن "كان يمكن الحصول عليه بكميات وفيرة وذلك لوجود قطعان كبيرة من الفيلة في ذلك العصر ليس في أعالي مصر والحبشة فحسب بل في سوريا ومستنقعات أعالي الفرات"(٢).

عندما يدعي علماء الآثار بان المنحوتات والصناعات الحرفية العاجية التي وجدت في نمرود وخرسباد هي منحوتات آشورية وسورية وفينيقية ومصرية لابد من وجود أدلة اعتمدوا عليها في بناء نظريتهم هذه، وهي بالتأكيد لا تقبل الشك حيث إنّ البناء التشكيلي والموضوعي يفسح المجال بهذه التأويلات التي بنى عليها أراء كثيرة، مما ولد بطبيعة الحال تبايناً في الآراء من خلال تباعد وتقارب الأساليب للمناطق المذكورة في أعلاه. وفتح ذلك مجالات واسعة للنقاش بغية الوصول إلى حقيقة الأيدي التي عملت على تنفيذ المقاطع الفنية. ومواقع وحقيقة المشاغل

(*) تجلات بلاسر الثاني حكم بلاد آشور سنة (٩٦٧-٩٣٥ ق.م) ثم خلفه آشور دان الثاني (٩٣٤-٩١٢ ق.م) ثم خلفه الملك ادد نيراري الثاني (٩١١-٨٩١ ق.م) راجع عظمة بابل.

(١) المهندس، محمد كامل، الحوليات الأثرية السورية، المديرية العامة للآثار، مطبعة الشرق بدمشق، ١٩٦٤، مجلد٢، ص٦٠.

(٢) صاحب، زهير وسلمان الخطاط ، تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين، ص٢٠٧.

التي أنجزت فيها هذه الأعمال النحتية أو الصناعات الحرفية التزينية والوظيفية. هذا ما سنتعرف عليه في الفصل القادم بغية الوقوف على حقيقة الأمر وذلك بوضع الأحداث التاريخية والموروث الذي تركته هذه الأقوام خلال العصور التي مرت بها الإمبراطورية الآشورية وما جاورها من فنون وحضارات معاصرة لها، فضلاً عن العلاقات الثقافية والتجارية معها بشكل مباشر وغير مباشر. وما نتج عنها من تأثير بواسطة الحملات العسكرية على المستوى الفني وتنوعه في مجال التطور والإبداع والتألق.. وقد ظهرت جراء الحملات العسكرية التي قادها الآشوريون المنحوتات العاجية من جديد وبشكل كبير وواسع أي انه "لم يظهر ثانية إلا في أوائل العصور الآشورية، وفي تاريخ غير محدد بين القرنين (السادس عشر و الثالث عشر ق.م) وهكذا يكون معاصراً بشكل تقريبي لخزانات العاج الكبيرة التي عثر عليها على امتداد ساحل البحر الأبيض المتوسط في لاكيش، مجدو، رأس شمرة"[١]. وهذا يعني انه كانت هناك استخدامات لهذه المادة شائعة قبل الآشوريين. ولكن بعد ان استولى الآشوريون على الكثير منها استهوت هذه المادة هؤلاء الملوك وأكثروا من الحصول عليها. وما عثر عليه في نمرود وخرسباد من كميات كبيرة دليل واضح على ان الملوك الآشوريين كان لديهم ولع مفرط بهذه المادة. وان هذه الأعمال التي عثر عليها هي من أيادي صناع محليين من دون شك فضلاً عن الأعداد الكبيرة التي عثر عليها والتي تعد "من نتاج مشاغل سورية أو فينيقية أو سورية شمالية وإما أنها قد استوردت من قبل التجار الآشوريين أو نقلها الجنود الآشوريون في صفة منهوبات حربية"[٢].

مما لا شك فيه أنّ العمل يزدهر ويتطور في حالة توافر المواد المعتمدة التي تدخل في العملية الفنية والحرفية وبالشكل الذي يضمن سلامة استمراريته ومزاولة هذا النشاط. وبما أنّ سورية كانت تعد أحد مصادر العاج، لذا نرى أنه قد ازدهرت الأعمال النحتية والصناعات الحرفية المطعمة بالعاج في هذا البلد. إلا أن السوريين بالرغم من هذا ونظراً لازدياد حاجتهم إلى هذه المادة قاموا بإيجاد منافذ أخرى للحصول على العاج وذلك "لأن الفيلة قد أبيدت إبادة تامة من سوريا"[٣]. لكن بالرغم من هذه الحادثة المروعة التي لحقت بالفيل السوري من الصيادين ومنهم ملوك مصر وملوك آشور فلن يتوقف النشاط الفني السوري في مجالي النحت والتصنيع، وذلك للسبب المذكور سابقاً. حيث تؤكد الحوليات أنّ الملوك الآشوريين كان لهم دور بارز في

---

(١) بارو، آندريه، بلاد آشور، نينوى، بابل، ص٢٧١.

(٢) المصدر السابق، ص٢٧٢.

(٣) جماعة علماء الآثار السوفيت، ترجمة سليم طه التكريتي، دار الشؤون الثقافية، العراق، ١٩٨٦، ص٤٠١.

هذا حين "صد آشور ناصر بال الثاني (٨٨٣-٨٥٩ ق.م) الغزاة الآراميين وغزا بنفسه بلاد فينيقية وسوريا"(١). وصولاً إلى مصر. وان كثرة الأعمال العاجية التي اكتشفت في خرسباد ونمرود تعزز مكانة الرأي الذي يؤكد ضرورة وجود مشاغل في بلاد آشور ضمت حرفيين فينيقيين وسوريين شماليين وربما صناعاً مصريين من الذين كانوا يجلبون من المدن التي تقع تحت السيطرة الآشورية. وبديهية هذا الاعتقاد هو ان هذه القطع الكثيرة العدد تحتوي في أثنائها على الكثير من الرموز السورية والفينيقية. وأكثر وضوحاً وظهوراً هي الرموز المصرية الدينية والاجتماعية. لم يكتفِ الملوك الآشوريون باحتضان كميات كبيرة من مادة العاج، فقد سعى بعض الملوك الآشوريين إلى اصطياد أو إيواء الفيل السوري لكن كما هو معروف أنّ الظروف الطبيعية والمناخ في العراق لا تتوافق مع ظروف معيشة الفيل وإمكانية استمراره في العيش فيه، لذا قام التجار والملوك الآشوريون بالحصول على مادة العاج من دول أخرى أيضاً عن طريق التجارة، أو الهدايا، أو الجزية والغنائم، ولا يفوتنا أن نذكر أنّ أحد الملوك الآشوريين في إحدى حملاته على سوريا والذي هو "تجلات بلازر الأول (١١١٥-١٠٧٧ ق.م) كان يقوم باصطياد الفيلة في ضواحي مدينة (بيت اديني) في أواخر القرن الثاني عشر ق.م وكان ادد نيراري الثاني (٩١١-٨٩١ ق.م) أواخر القرن العاشر ق.م يصطاد هذه الحيوانات في سفح جبال لبنان"(٢). وعلى الرغم مما حصل للسوريين من فقدان مادة العاج فانهم برعوا بالعمل على هذه المادة في مجالاتها كافة منها التطعيم والتكفيت والمنحوتات العاجية. وقد استمر السوريون حتى بعد ان تعاقبت عليها العصور. فانهم حافظوا على نشاطهم وإبداعهم الفني واكتسبوا طابعاً تزينياً وجمالياً، وأوجدوا للعمل تقنيات عالية، إذ شغلت هذه الميزة مساحة تاريخية واسعة امتدت عبر أجيال وأجيال دون ان يتخلوا عنها.

هذا النشاط الإبداعي الذي يبحث فيه السوري عن قيم جمالية ذات مفهوم واضح ومتميز أضحى مقبولاً لدى الملوك. ولهذا السبب نرى ان هذه الصفة التزينية والجمالية انتقلت إلى بلاد أشور بعد ان "ظهرت دولة آرامية قوية دعيت بـ (بيت أديني) وعاصمتها تل بارسيب (تل احمر الحالية) جنوب كركميش. هددت بلاد آشور الغربية وطرق تجارتها باتجاه بلاد الشام وتمكن

---

(١) مكاي، دورثي، مدن العراق القديمة، ترجمة يوسف يعقوب مسكوني، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٦١، ص١٢٦.

(٢) جماعة علماء الآثار السوفيت، ص٣٩٩.

آشور ناصر بال الثاني من إخضاعها والسيطرة عليها وأسر المتمردين واقتيادهم إلى آشور "(١). وتبعه في ذلك ابنه شلمنصر الذي اخضع المنطقة برمتها وصولاً إلى صور وصيدا. حيث أضاف هذا من الغنائم والجزية التي حصلوا عليها ومنها بطبيعة الحال الأعمال التزينيية والجمالية والوظيفية ضمن هذه الغنائم التي جلبت من سوريا.

إن نجاح الحملات العسكرية الآشورية على سورية تعني بكل تأكيد أنّ المناطق السورية أصبحت دويلات تابعة للحكم الآشوري وهذا يعطي دليلاً واضحاً على ان كل ما موجود من إنجازات فنية في مجال النحت على العاج أصبح بمتناول يد الفنان الآشوري. وهذا بلا شك عامل أسهم في توسع الرؤية الفنية للفنان الآشوري وافقه الثقافي. وكذلك الإفادة من الخبرة الفنية السورية التي حصلت بطبيعة الحال نتيجة ممارسة طويلة في المجال الفني والحرفي، ولاسيما فيما يخص أشغال العاج في المواقع السورية مثل كركميش وزنجرلي ومرشي وتل حلف حيث "ان كركميش كانت القوة السائدة في شمال سوريا. فقد مارست دوراً شكلت مركزاً فنياً رئيساً بأسلوبها الفني المميز والخاص بها وليست بضائع مصنعة ومصدرة بل أيضا يمكن أنّها كانت قد أعارت صناعاً حرفيين إلى مواقع أخرى"(٢). كما هو الحال لتل حلف الذي يعد موطناً أصلياً للأعمال العاجية في سوريا التي ما زالت تعمل في مجال التطعيم والتكفيت وبمواد مختلفة.

فبالرغم مما أصاب سوريا من أحداث قاسية ألمت بهذا المجتمع البشري إلا أن ذلك لم يؤثر على المنظومة الفكرية للفنان السوري، حيث استفاد من هذه الأحداث وتمكن من التعبير عن إمكانياته الفنية وتجسيد المضامين الاجتماعية السائدة آنذاك على مادة العاج المتوفرة في سوريا وذلك لوجود فيها قطعان من الفيلة. فقد أبدع الفنان السوري في نقل الأحداث على هذه المادة بكل دقة وإبداع، لكن تبقى البنائيات التكوينية لمجمل المضامين البيئية تحمل الكثير من التأثيرات الآشورية والمصرية وحتى السومرية لاطلاع الفنان السوري على منحوتات ماري لقربه منها كما سنأتي على ذكرها لاحقاً. وقد اشتغل الفنان السوري على مادة العاج بإمكانية ومقدرة فنية تنم عن نمو وتطور في البنية الفكرية لهذا الفنان الذي أبدع بأسلوب فني اكتسب به شخصية متميزة رغم حتمية التأثيرات، ومع هذا فقد أصبحت هناك تحولات جذرية في تحرير هذه

---

(١) عبد الله، محمد صبحي، العلاقات العراقية المصرية، آفاق عربية، بغداد، ص١٢٧.

(2) Herrmann, Georgina, The Nimrud Ivories. Iraq. Vol. II 1989. BSAI. British School of Archeology in Iraq. BSAI Stephen Austin and Sons Limited Harford England, P.95.

الشخصيات من سطوح العاج لتعمل على توصيف المضامين بمشاهد تفاعلت فيها الوحدات التكوينية بشكل يعطي دلالات واضحة على تبني القيم الجمالية للتوافق مع المضامين الاجتماعية المتجسدة في كل عمل فني.

تنوعت استخدامات العاج واتخذت تيارات جديدة في استغلال مادة العاج ليس فقط بالمنحوتات العاجية فحسب وإنما الإفادة منه في الصناعات الحرفية كالعروش والكراسي والأسرة، إضافة إلى استخدامه لأغراض وظيفية كحاويات واكسسوارات وغيرها، وهذا ما سنتعرف عليه لاحقاً.

خارطة
الشرق الأدنى وطرق القوافل التجارية البرية والبحرية
شبه الجزيرة العربية - القرن السادس الميلادي
المقياس: ١ / ١٥٠٠٠٠٠٠

خارطة رقم (١)

المبحث الخامس
منحوتات العاج الفينيقية واستخداماتها

يعد الفينيقيون من الشعوب الجزرية التي قدمت من الجزيرة العربية وهم من نسل الكنعانيين وقد أطلق اليونانيون كلمة فينيك (فينيقيا) على الكنعانيين. إن أن الكنعانيين والفينيقيين لإنسان واحد سكن في مدينة أدنة جنوب تركيا إلى صحراء النقب في فلسطين وامتداداً إلى الصحراء السورية بمعنى هذا أن منهم من زحف إلى الجنوب ومنهم من أتخذ الساحل مرفأ له لينشئ عليه حضارته كما فعل الفينيقيون الذين "عبروا الجبال الشمالية الغربية ونزلوا في الساحل وانشاؤا مجموعة من الممالك منها (اوغاريت في شمال اللاذقية) وبيبلوس (جبيل) وصيدا وصور"[(١)]. ان الموقع الجغرافي الذي احتله الفينيقيون كانت له مكانة استراتيجية مرموقة مما اثر اثراً بالغاً في إنشاء حضارة مستقلة. وهي نتيجة بديهية من خلال تأثرها بالحضارة السورية والآشورية والمصرية واليونانية وحضارات أخرى عبر البحر الأبيض المتوسط. والمعروف ان المنطقة التي استقر فيها الفينيقيون على سواحل البحر الأبيض المتوسط تعد مرفأ تجارياً ترسو فيه وتغادر منه السفن المحملة بشتى البضائع لمختلف المهن والحرف والفنون. وبما ان طبيعة هذه المنطقة لا تساعد بشكل أو بأخر الا على ممارسة النشاطات التجارية. لذا فقد اكتسب الفينيقيون خبرة في المجال التجاري وأصبحت لديهم أساطيل تجوب البحار بواسطة السفن التي يصنعونها من أخشاب الأرز والصنوبر التي تكثر في منطقتهم الجبلية. وقد برعوا في إنشاء السفن التي مكنتهم من التطلع عن كثب من حضارات الأمصار الأخرى. أي معنى هذا انهم قاموا بدور كبير ومهم في تعزيز كيانهم معتمدين على تجارب غيرهم من الأقوام المجاورة لهم.

سعى الفينيقيون إلى استغلال كل الموارد الطبيعية الموجودة على أراضيهم وفي مياههم الإقليمية حيث أطلق عليهم "ببلاد الأرجوان لشهرتهم بهذه الصباغة ولذا عرفها اليونان بإسم (فينيقيا) كمرادف لهذه التسمية وكانت تدل في بادئ الأمر على الساحل السوري وغرب فلسطين ثم أصبحت تدل على فلسطين وجزء كبير من سوريا"[(٢)]. (كما في الخريطة رقم (٢))

حفز الموقع الجغرافي الفينيقيين على اتخاذهم من التجارة منفذاً مشروعاً للولوج منه إلى عوالم جديدة بكل تأكيد لم يألفوها في حياتهم مكونين بذلك علاقات أفادوا من خلالها من ميزات

---

(١) الرفاعي، أنور، قصة الحضارة في الوطن العربي الكبير منذ فجر التاريخ حتى العصور الحديثة، ص٨٢.

(٢) عصفور، محمد أبو المحاسن، معالم حضارات الشرق الأدنى القديم، ص١٥٨.

الآخرين ونقلوها إلى مدنهم لغرض التوسع فيها من اجل الحصول على سلع جديدة لتكون ضمن نشاطهم التجاري الذي نبغوا فيه وأصبحت لهم مكانة دولية وشهرة واسعة في المجال التجاري. من خلال هذا أصبحت للحضارة الفينيقية خطوط تجارية متشعبة وأنشأت لها مستعمرات سكنية ومراكز تجارية. كانت سبباً مباشراً في التعانق مع حضارة أشور ومصر وسوريا حتى "وصلوا بنشاطهم إلى إسبانيا وبريطانيا وبلغوا من حذقهم انهم كانوا يصنعون السفن لحساب الدول الأخرى. فقد أمدوا سنحاريب ملك أشور بالسفن التي غزا بها دويلات جنوب العراق"(١). وبهذا يكون الأسطول البحري أول أسطول تجاري يجوب البحار بتجارة تنوعت وتعددت بمختلف مواد المدن الفينيقية والمحيطة بها أيضاً.

من جملة المواد التي ازداد الطلب عليها بعد ان عم استخدامها في الشرق الأدنى القديم هي مادة العاج. التي كثر العمل بها في الصناعات الحرفية والمنحوتات العاجية البارزة والمجسمة. وقد برع الحرفيون الفينيقيون في استغلال مادة العاج بشكل امثل وجدية اكبر وذلك لازدياد الطلب عليه والرغبة في اقتنائه لصفاته الفريدة. لذا فقد "شاع فن الحفر على العاج في المدن الفينيقية على الساحل السوري منذ منتصف الألف الثاني ق.م وربما تأثر الآشوريون بذلك عندما احتكوا بهم عن طريق التجارة أو أثناء الحملات العسكرية، وأكثر ما انتشر الحفر على العاج هو في العصر الآشوري الحديث"(٢) نؤكد على أن الآشوريين لم يتأثروا إلا في مجال استخدام العاج والتسابق على اقتنائه. والمعروف أن الفن الآشوري له سمات خاصة تميزه عن غيره من فنون الأقاليم الأخرى كالمصري والسوري والفينيقي. وباستطاعة المتلقي المتخصص في هذا المجال ان يميز بين الفنون التي من شأنها ان تكون لكل دولة خصوصيتها في التقنية وفي البنية التشكيلية. لكن الفنان الآشوري كانت له مبادئه في العمل الفني التي يستند إليه في كل أعماله الفنية. نستشف ذلك من خلال مئات الجداريات التي خلفها الفنان الآشوري من خلال العلاقات التي نمت وتطورت عن طريق التجارة والتبادل التجاري فضلا عن الحروب التي كانت لها الأثر البالغ في تلاقح الحضارات. فقد نتج عن ذلك بلا أدنى شك تأثير وتأثر. وهذا ما سنتعرف عليه في الفصل القادم. برزت الفنون العاجية الفينيقية بشكل ملفت للنظر، ذلك من دواعي الظروف التي مرت بها فينيقيا ومدنها، لأن طبيعة الموقع الجغرافي والبنية الفكرية دعتهم إلى إيجاد السبل الكفيلة بتعزيز الجانب التجاري الذي اتخذوه وسيلة ناجحة تعزز اقتصادهم

---

(١) المصدر السابق، ص١٦٢.

(٢) سليمان، عامر، العراق في التاريخ القديم، ص٣٥١.

وتنميته. ومن جملة الأشياء التي اتخذوها وعدوها تجارة لن تبور هو تمكنهم من تفعيل سطوح مادة العاج بصيغ فنية متداخلة ذات بنية تشكيلية تتفاعل فيها القيم الجمالية والموضوعية بطابع تزيني. وبقواعد وخصائص تصميمية أكثر ما نلاحظها في الفن المصري وفي مجمل أعمالهم التشكيلية، وبالذات في مجال الرسم واللون. لم يفد الفنان والحرفي الفينيقي من خبرة الفنان المصري وانما كان للتاجر الفينيقي دور بارز في استغلال خصوصيات الفن المصري وذلك لغايات تجارية. حيث وجدوا في الفن المصري فناً جاهزاً تتمثل فيه المميزات الفريدة في بنيتها التشكيلية التي تحمل في أثنائها قيماً جمالية وتصميمية وموضوعية ولهذا عد فناً رقيقاً متكاملاً واضح المعالم، تجسدت فيه التعبيرية واستعمال الرموز....

فكما اهتم الفنان المصري القديم بالناحية الجمالية ومحاولة محاكاة الطبيعة في سبيل تحقيق الغرض الوظيفي. فقد ازدادت عناية وتفكير الفنان والحرفي الفينيقي من الحصول والاطلاع بشكل مباشر على الأعمال الفنية التشكيلية للفنان المصري. وقد تمكن الفنان من استيعاب رموز مصر الفرعونية الدينية وغيرها ودراستها عن كثب، بغية الإفادة من هذا الفن العظيم المميز في المجالات التجارية وذلك عن طريق الاقتباس والتقليد الحرفي لكثير من رموز ومواضيع وتقنية وأسلوب التصميم لوجود محبيه، وذلك لتمتعه بجمالية الخط والحركة وانسيابية سطوحه وتناسق كتله، ومن المعروف عن "الفنانين الفينيقيين ما هم إلا صناع مهرة يجيدون التقليد المتقن ولا قدرة لهم على الابتكار "[(١)]. وان الفن المصري له شعبيته ومريدوه. وانهم في الوقت نفسه تجار ماهرون، فلا غرابة في ذلك، على ما يبدو أنّ الموقع التجاري الاستراتيجي مكنهم من اتخاذ صيغة التبادل التجاري سبيلاً لتحقيق مآربهم التي توفر لهم مكاسب مادية تغنيهم عن سبل أخرى لا جدوى منها. ومما يدل على أنّ الفن المصري استغل لأغراض تجارية هو ما عثر عليه من أعمال نحتية وتشكيلات عاجية في نمرود وخرسباد بكميات كبيرة، معظمها يغلب عليها الطابع المصري. والذي يعزز هذه الحقيقة هو ما "وجد على سطح بعض القطع حروف فينيقية"[(٢)] من تلك التي عثر عليها في مدينة نمرود وخرسباد. كما أوضحت لنا سير الأحداث التاريخية التي مرت على الحضارات الفينيقية والآشورية والمصرية، ظهر بشكل لا يقبل الشك ان الفينيقيين بطبيعة الظروف السياسية والحربية التي مرت عليهم وعلاقاتهم التجارية أصبح لديهم خزين معرفي يتمحور حول التيارات الفنية التي مروا بها وأفادوا من خبرة الآخرين.

(١) علام، نعمت إسماعيل، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، ص١٧٠.

(٢) المصدر السابق، ص١٧٣.

واطلعوا عن كثب على النحت البارز والرسوم الجدارية التي كانت تمارس في بلاد الحيثيين ومصر التي كانت تتضمن مواضيع شتى، وبهذا الواقع "ربما نقل الفينيقيون الذين كان لهم ولع بتقليد الفن المصري فكرة هذه المواضيع إلى الآشوريين. ويؤيد هذا الفرض خضوع الدولة الفينيقية للدولة الآشورية في سنة (٨٧٧ ق.م) وقت ظهور هذا الفن الآشوري وبطبيعة الحال قدم الفينيقيون الهدايا العاجية والمعدنية المنقوشة بمكونات مصرية للملوك الآشوريين"[١]. عندما تكون لدى الفينيقيين هذه المعرفة وهذه القابلية في نقل المواضيع المصرية بكل دقة وتفصيل، والمتجسدة في النحت البارز المدور. فلابد من أنها أخذت وبكل بساطة عن الصناعات الحرفية التي تكون أكثر رواجاً في مجال التجارة والتي يغلب عليها الطابع التزييني من الأعمال الفنية الأخرى.

المعروف ان المصريين اشتهروا في مجال الصناعات الحرفية التي تدخل ضمن عوامل وظيفية بحتة اقتبسها الفينيقيون عن المصريين ووظفوها في مشاغلهم التي اشتهر من خلالها الصناع والفنيون الفينيقيون والسوريون. ان ما اشتهر به المصريون من تشكيلات عاجية أنّها تصب في المجالات الوظيفية من تزيين وتطعيم الأثاث من كراسٍ وأسرة وعروش فضلاً عن صناعة صناديق عاجية كحافظات لأدوات زينة المرأة المصرية، من أساور وقلائد وأشياء أخرى تتعلق بالنساء والرجال على حدٍ سواء، وهذا ما أنتبه إليه الصناع الفينيقيون وقلدوه وقد "اظهر الكشف في بيبلوس عن بقايا صناديق من العظم ومن العاج كما وجدت خزانة صغيرة من العاج في قبر بصيدا كان يحوي تابوت اشمونزر، ووجد بداخل الخزانة عدة قناني للعطور. أما جدرانها فعليها زينات زخرفية ...... يملك متحف اللوفر أيضا قطعاً عاجية ذات أسلوب فينيقي أصلها من كامبروس. والمتحف البريطاني غني بما تجمع له من ذلك. وكل هذه القطع تظهر التأثير المصري واضحاً وكذلك تأثير الشرق الرافدي"[٢].

نظراً لما تتمتع به الصناعات الحرفية المصرية من قيم جمالية تتوزع بين اللون والتشكيل (الذي يخضع لقواعد تصميمية) والمضمون الذي يجسد الحياة الاجتماعية في شتى مستوياتها بأسلوب واقعي وحيوي، ومن جانب آخر كان للسوريين جانب مهم في عملية انتشار هذه الصناعات الحرفية على نطاق واسع شملت الشرق الأدنى القديم في استخدامات مادة العاج في

---

(١) المصدر السابق، ص١٧٠.

(٢) كونتينو، جورج، الحضارة الفينيقية، ترجمة محمد عبدالهادي شعيرة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون، مصر، (ب.ت)، ص٢٤٠.

مختلف الأعمال الحرفية والفنية، منها صناعة الأثاث الخشبي المطعم بالعاج المنحوت وأعمال أخرى كثيرة مارسها الفينيقيون الذين اقتبسوا هذا ليس من المصريين فحسب وانما من السوريين أيضاً الذين اخذوا بدورهم عن المصريين، لأن سوريا كما أسلفنا سابقاً تنهل من أقوى الحضارات في الشرق الأدنى القديم (مصر وآشور). وسوريا التي تمتد حتى سواحل البحر الأبيض، أي تتداخل مع الفينيقيين جغرافياً. معنى هذا أنّ فينيقيا تقع بين هاتين الحضارتين المصرية والسورية. وطبيعة تكوين الموقع الفينيقي الجغرافي جعلهم يكونون علاقات جيدة مبنية على أساس المصلحة الخاصة التي يسعون من خلالها إلى تطور التيارات التجارية والثقافية والفردية، لذا "اصبح الصناع الفينيقيون من أشهر الفنانين في الحفر على العاج"[١]. لكونهم اخذوا عن المصرين كما أسلفنا دون ان يتقيدوا بأي نظام سواء أكان أخلاقيا أم تجارياً أم اجتماعياً أم فنياً. فقد كانت لهم كل سبل التقليد والاقتباس مفتوحة أمامهم دون رقيب. "والفن الفينيقي الحقيقي يشف عن تأثير مصري أقوى مما يمكننا تمييزه من تأثير المنطقة السورية"[٢]. يبدو هذا طبيعياً وفق سياقات المنطق الذي حصل نتيجة ما اكتسبه الفينيقيون من خلال أسلوب حياتهم الذي اتصف بصفات تخضع للجوانب المعرفية التي استقرأها الفينيقي واستقى الحقائق من الواقع وبنى عليها سبلاً وطرقاً تحدد له مساراته في عملية تصريف وترويج ما ينتجه هؤلاء الصناع والفنانون الفينيقيون الذين كانوا بارعين في الاقتباس. وقد تم بوسائلهم تلاقح الحضارات. ولهذا فقد بدت لصناعاته العاجية ذات رواج واسع لكون بنيتها التشكيلية تنم عن حس فني مرهف وذوق فني ملئ بالوعي الجمالي والتعبير عن مضمون ودقة في التقنية. وقد اعتمدت أعمالهم على استغلال الفراغات في مجمل صناعاتهم بواسطة الوحدات الزخرفية المتنوعة والتي تخضع للتأثيرات المصرية والآشورية والسورية "ان تصميماتهم التي تبدو دينية لم يقصد بها الا ان تكون زخرفية فحسب وليس لها قصد ديني"[٣]. وقد عثر على الكثير من التي تحتوي في تفاصيلها على هذه الرموز الدينية والمضامين الدينية وهي معمولة في غاية من الدقة والإبداع عثر عليها في نمرود، وهي تكتسب صفة فنية ذات خصوصية منفردة غير مألوفة، حيث نفذت عليها شخصيات وزخارف ورموز دينية مصرية وأزياء مصرية مقتبسة. ان استقلالية العمل في هذه العاجيات شيء ملفت للنظر حيث إنّ جميع المساحات الخلفية (Back ground) والمحصورة بين شكل

---

(١) الهاشمي، رضا جواد، حضارة العراق، التجارة، تأليف نخبة من الباحثين، بغداد، ١٩٨٥، ص٢٠٥.

(٢) عصفور، محمد أبو المحاسن، المدن الفينيقية، ص١٥٣.

(٣) المصدر السابق، ص١٥٨.

وآخر بين مفردة وأخرى، نفذت بطريقة وأسلوب منفرد أحسن الفنان الفينيقي والحرفي وأبدع فيه. فقد اتضح بان هذه "العاجيات تضم تفاصيل تقنية متعددة منها استخدام التطعيم بوحدات ملونة وكذلك استخدام التخريم بحيث نشاهد بعض الفراغات في اللوح وهي نافذة إلى الجهة الأخرى من القطعة"[1]. هذا بطبيعة الحال يعكس مدى التطور الذي وصل إليه الفينيقيون في مجال النحت البارز ومدى عناية النحات بالإفادة من تجارب وخبرة الآخرين من الذين سبقوهم وعاصروهم. وبما ان المجتمع الفينيقي يغلب عليه الطابع التجاري كما أسلفنا سابقاً. فقد مارسوا العمل على مادة العاج لكونها أصبحت من المواد المحببة لدى الملوك والأمراء، وأصبح لها سوق رائج وتجارة مربحة.

وعلى هذا الأساس فقد ازدادت العناية بتزويق السطوح بمواضيع وخطوط رشيقة وتوزيع متوازن للكتل في السطح الواحد، فضلاً عن التوفيق في عملية اختيار الزخرفة ودقة تنفيذها محافظاً بذلك على القيمة الجمالية للعمل. وكانت معظم هذه الأعمال تستخدم في تزيين الأثاث من الفنان والحرفي الفينيقي الذي اخذ "نماذج الزخرفة والزينة عن المصريين وأثاث البيوت سواء أكان من الأبنوس أم من العاج"[2]. وبحكم واقع حال الطبيعة الجغرافية فقد فرضت عليهم ان يكونوا تجاراً ماهرين بحيث اكتشفوا من خلال ممارستهم وخبرتهم في هذا المجال، ان المواضيع المنفذة على مادة العاج ولاسيما بالأسلوب المصري المتمثل بالزخرفة والتصميم والدقة والرشاقة الذي يدخل معظمه في الأثاث الملكي والعروش الملكية وغيرها من المواضيع الأخرى التي تحمل طابعاً جمالياً تزينياً أو طابعاً وظيفياً بأسلوب ذي خصوصية اكتسبوها من خلال مواكبتهم للحضارات الأخرى وعنايتهم بجوانبها الفنية، واخذوا من هذه ومن تلك وصهروها مع بعض في بودقة واحدة واستخلصوا منها فناً واحداً. فناً فينيقياً متميزاً كما في الشكل (٢٠) الذي يجسد نظام الأختام الأسطوانية حال دحرجتها على الطين في معظم أعمالهم نرى أن الطابع المصري قد طغى على بعض أعمالهم فنلاحظ ان "نحاتي العاجيون الفينيقيون تأثروا بقوة بمواضيع وأسلوب الفن المصري بسبب الاتصال التقليدي الوثيق بين الثقافتين حيث تصور بعض العاجيات الفينيقية مواضيع مصرية. ولكن في كثير من الأحيان يستعملون مواضيع مصرية مأخوذة بكامل تركيبتها الأصلية.... العاجيات الفينيقية الطراز كانت تستعمل أساسا كزينة أثاث وقد غطت

---

(١) مظلوم، طارق، حضارة العراق، ص٩٧.

(٢) براستد هنري، جايمس، العصور القديمة، ترجمة داود قربان، مطبعة الأمير كاتية، بيروت، ١٩٣٦، ص١٣٠.

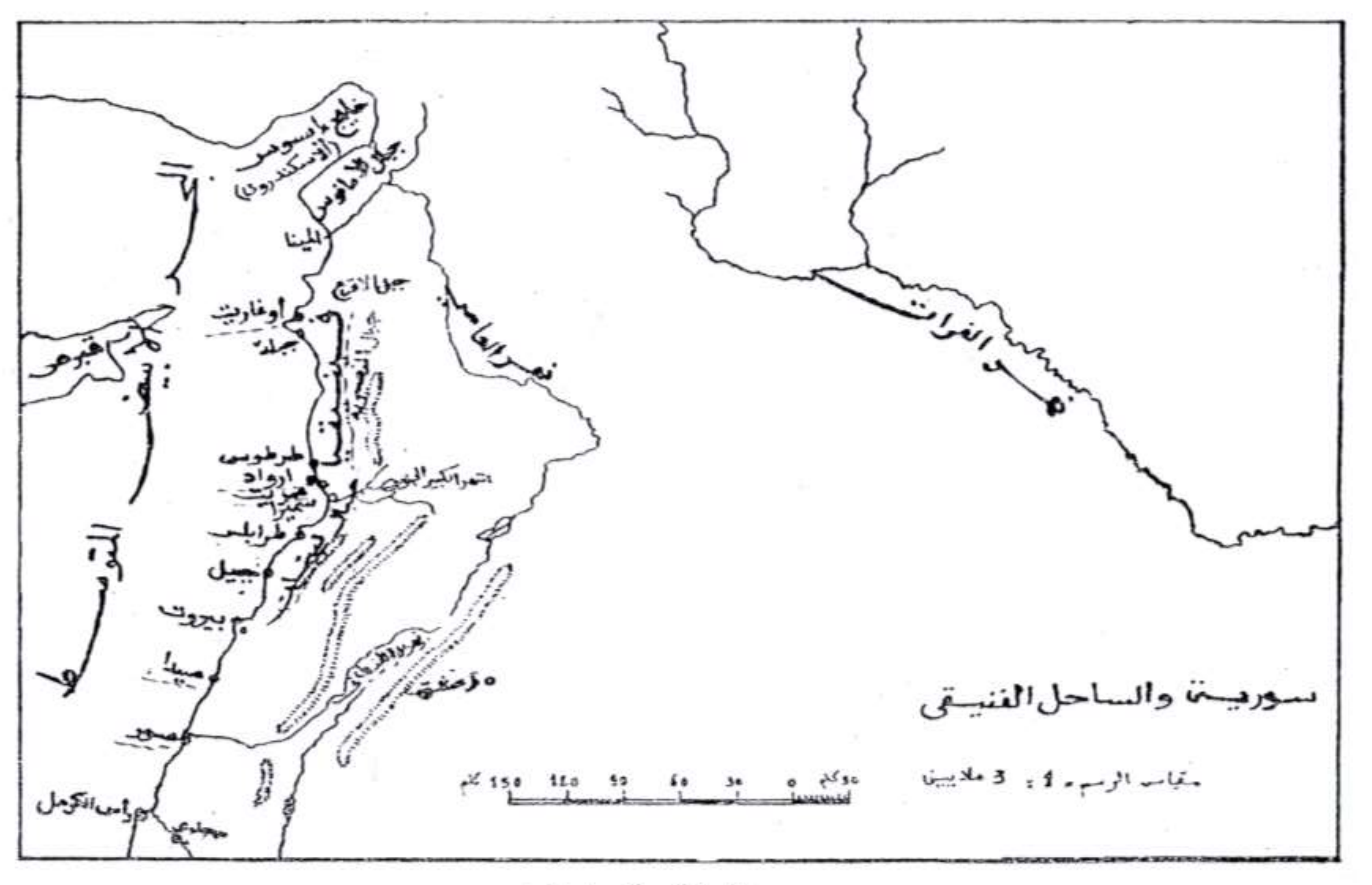
بعض اللوحات بورقة الذهب وطعموا بأحجار أو لونوها بألوان زجاجية وفق تقنية حساسة ومن ضمنها عروش الملوك الآشوريين المشهورة بجمالها الرائع ومن المحتمل أنها أنتجت في الفترة المتأخرة من القرن الثامن والسابع ق.م"(١).

أما التقليد الحرفي فالشكل (٢١) يبين أنّ اتجاهات الفن الفينيقي في سياقات البنية التشكيلية لم تكن فناً بالمعنى الحقيقي الذي ينبع من بنية فكرية متجددة. لم يكن فناً محلياً يعكس واقع الحياة اليومية في فينيقيا. ولا حتى المشاعر الذاتية للفنان المصري. يبدو هذا واضحاً من سياقات عمل البنية التشكيلية في جميع الأعمال التي عثر عليها في نمرود وخرسباد، التي سنتعرف عليها في الفصل الذي سيأتي لاحقاً. ومدعاة هذا القول، هو ان كل المقايسات الفنية التي سنتعرف عليها لاحقاً تعكس وجهة النظر الحقيقية هذه، والتي بنيت على أساس الموقع الحضاري والثقافي وحتى الحربي، الذي اكتسبه الفينيقيون من الاتجاه التجاري بالدرجة الأساسية الذي كان لهم سبيلاً لتدبير أسواق لهم. وهذا بلا شك جعلهم بشكل لا إرادي ينهلون من تيارات الحضارات الأخرى بحيث اخذوا من فنونها الشيء الكثير، حيث بدا ذلك واضحاً في فنون المدن الفينيقية كرأس شمرة والسامرة ومجدو.

فلا غرابة عندما نلاحظ الأعمال الفنية التي تدخل ضمن الصناعات الحرفية بأنها مقتبسة كلياً عن المصري أو الآشوري وترويجه في أسواق التجارة العالمية. يتوضح لنا بأنه ليس هناك قوانين ونظم تحدد الفنان أو الحرفي من التقيد ببعض البروتوكولات، أو بعض القواعد الأخلاقية التي من المفروض ان تتوافر في كل فرد. ومجتمع كهذا. وبهذه الصفات لا تحكمه المعايير الأخلاقية، فان ممارسة عملية التزوير والخداع تكون عملاً طبيعياً من وجهة نظرهم على ما يبدو. ولا يحكمهم أي وازع أخلاقي أو ديني، وانما أضحى الفنان الفينيقي يوظف إمكانياته في النقل والتزوير والاقتباس أحيانا. فلو عدنا أدراجنا إلى الأعمال التي عثر عليها في نمرود وخرسباد لوجدنا فيها الكثير من الإبداع والإمكانية الفنية العالية التقنية والتي تعكس البنية الفكرية وممارسته الطويلة وخبرته المكتسبة التي تمخضت عنها أعمالا ذات تصميم وتكوين وموضوع، يتجلى كل ذلك بجمالية عالية. وهذه الأعمال بطبيعة الحال لم تعكس انفعالاً داخلياً أو إحساسا عقائدياً، وإنما جسدت إمكانيته الفنية التي كان على ما يبدو يبغي الربح المادي. كما هو الحال بالنسبة للتاجر الذي استغل هذه الإمكانيات الفنية في سبيل تحقيق غاياته المادية. وعلى

(1) Yahoo Bhoenician Art the colombia Encyclopedia. Sixth Edition 2001.05.H H P II Seareh Yahoo.com.

الرغم من انه أغنى البلاطات الملكية الآشورية وقصور الحريم بأعداد هائلة من قطع العاج هذه فإنّ خلق إشكالية كبيرةِ بعد آلاف السنين. أصبح فيها الباحثون واقفين على عقدة خلقتها هذه الأعداد الهائلة من القطع العاجية القادمة من خارج الحدود ومن داخل المشاغل الآشورية مع القطع العاجية الحقيقية.

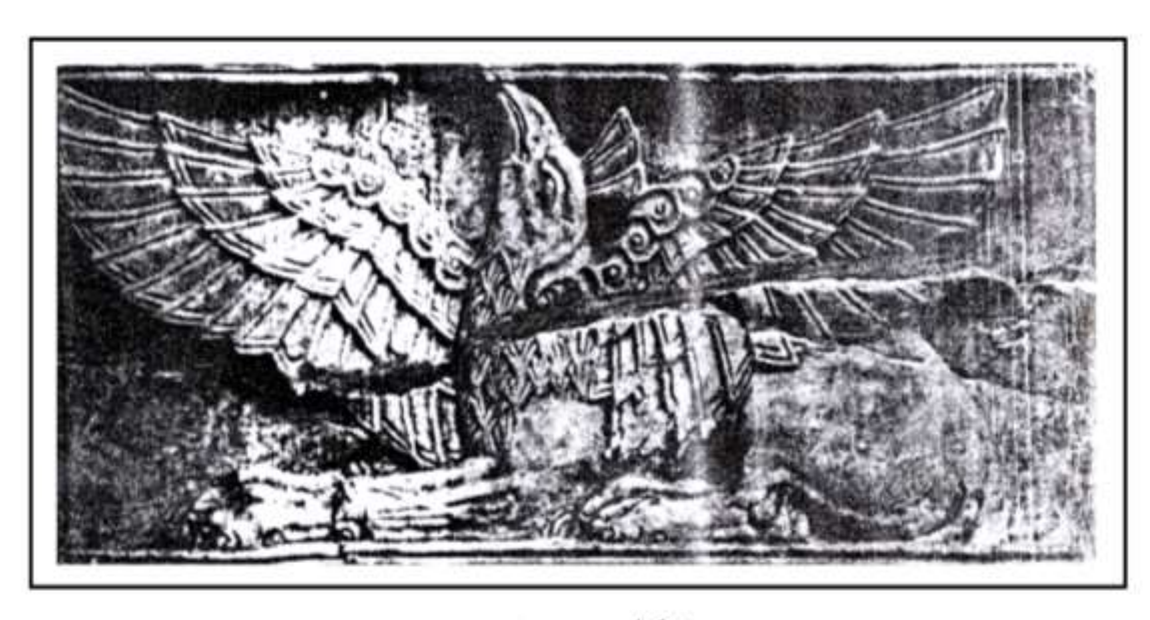


سورية والساحل الفنيقي
مقياس الرسم ١ : 3 ملايين
خليج ايسوس (الاسكندرون)
جبال الامانوس
الميناء
جبل الاقرع
اوغاريت
جبلة
طرطوس
ارواد
طرابلس
جبيل
بيروت
صيدا
صور
راس الكرمل
مجدو
دمشق
نهر العاصي
النهر الكبير الجنوبي
نهر الفرات
قبرص
البحر المتوسط

خارطة رقم (٢)



شكل (٢٠)



شكل (٢١)

المبحث السادس

مديات تأثير التوسع الآشوري في الفن العاجي

استوطن الآشوريون في الجزء الشمالي من بلاد الرافدين ومنذ بداية تكوين دولتهم تعرضوا للكثير من الغزوات والحملات العسكرية، وذلك لضعف دولتهم آنذاك. ولكن بعد ذلك توالى على هذه الدولة عدة ملوك منهم الضعيف ومنهم القوي، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أنّ الاستقرار بقي متذبذباً بين النصر والهزيمة لمدة من الزمن، ومن خلال هذه المتغيرات كونوا دروساً قيمة بنو على أثرها إمبراطورية واسعة مترامية الأطراف بواسطة ملوك أقوياء ذوي حكمة وشجاعة وخبرة قتالية وكفاءة عسكرية وثقافة عامة. نذكر منهم ((ملوك الإمبراطورية الآشورية الأولى (٩١١-٧٤٥ ق.م) والإمبراطورية الآشورية الثانية (٧٤٤-٦١٢ ق.م))) وهم(١):

الأولى			الثانية		
١.	اددنيراري الثاني	٩١١-٨٩١ ق.م	١.	تغلات بليزرالثالث	٧٤٤-٧٢٧ ق.م
٢.	توكولتي نينورتا الثاني	٨٩٠-٨٨٤ ق.م	٢.	شلمنصر الخامس	٧٢٦-٧٢٢ ق.م
٣.	آشور ناصر بال الثاني	٨٨٣-٨٥٩ ق.م	٣.	سرجون الثاني	٧٢١-٧٠٥ ق.م
٤.	شلمنصر الثالث	٨٥٨-٨٢٤ ق.م	٤.	سنحاريب	٧٠٤-٦٨١ ق.م
٥.	شمشي ادد الخامس	٨٢٣-٨١١ ق.م	٥.	اسرحدون	٦٨٠-٦٦٩ ق.م
٦.	اددنيراري الثالث	٨١٠-٧٨٣ ق.م	٦.	آشور بانيبال	٦٦٨-٦٢٧ ق.م
٧.	شلمنصر الرابع	٧٨٢-٧٧٣ ق.م	٧.	آشور اتل ايلاني	٦٢٦-٦٢٤ ق.م
٨.	آشور دان الثالث	٧٧٢-٧٥٥ ق.م	٨.	سين شون ليسر	
٩.	آشور نيراري الخامس	٧٥٤-٧٤٥ ق.م	٩.	ش-شار-اشكو	٦٢٣-٦١٢ ق.م
			١٠.	سقوط آشور سقوط نينوى	٦١٤ ق.م ٦١٢ ق.م

أعاد هؤلاء الملوك بناء دولتهم في المجالات كافة ولاسيما في المجال العسكري والاقتصادي والفني. والذي يعنينا في هذا البحث هو الجانب الفني. الذي نما وازدهر حتى نهاية عهد الملك آشور بانيبال. ومن ثم انتهت واندحرت الإمبراطورية الآشورية. في حين خلفت لنا هذا

(١) الدوري، رياض عبيدالرحمن، آشور بانيبال (سيرته ومنجزاته)، بغداد، ط١، ٢٠٠١.

الرصيد الهائل من الأعمال الفنية والتوثيقية التي أسهمت بشكل فعلي في كتابة التاريخ الآشوري، الذي أسس على بنية فكرية قادت هؤلاء الملوك إلى بناء هيكل إداري خضع لمقومات نظم وضعية مستنبطة من الواقع وحسب مقتضيات الوضع الراهن لتلك الحقبات الزمنية. وقد حفزهم فكرهم النير وطموحاتهم على التوسع الذي رأوا فيه انه مقوم حضاري يعمل على نمو الحضارة وازدهارها. لذا فقد كان من نتائج هذا التوسع في كل الاتجاهات تداخل مقومات الحضارة الآشورية وتفاعلها مع غيرها من حضارات أخرى وانصهارهما مع بعض، حيث تمخضت عن هذا التزاوج حضارة متطورة ومتينة وحضارة مزدهرة. وعلى هذا الأساس عُدَّت الحضارة الآشورية والفترة التي مرت بها من أرقى وأزهى الحضارات التي مرت في العراق القديم، وأكثر انفتاحاً في المد الأفقي الذي وصل "إلى بلدان الشرق الأدنى القديم، فقد امتازت سياسة الدولة الآشورية ولاسيما في عهودها الأخيرة بالفتوحات الكثيرة والاتصال المستمر مع البلدان والأقاليم المجاورة " حتى امتد نفوذ الآشوريين السياسي إلى معظم أنحاء الشرق الأدنى القديم. وزاد اتصالهم الحضاري عن حدود إمبراطوريتهم ووصل إلى جزر البحر الأبيض المتوسط وبلاد الأناضول وإيران وغيرها"(١). حيث اخترقوا الحضارات الأخرى وأثروا فيها.

بدأ النفوذ الآشوري بالتوسع بعد ان استطاع الآشوريون من دحر الدولة الحيثية التي كانت تشكل مانعاً بشرياً أمام تقدم الآشوريين بهدف الاستيلاء على المواقع الإستراتيجية التي تضمن لهم أمناً من جانب وتجارة حرة من جانب آخر. مما يوفر بالدرجة الأساسية إمكانيات سهلة للحصول على المواد التي تفتقر إليها بلاد آشور ومنها مادة العاج التي تدخل في جوهر العملية التي نسعى من خلالها إلى اكتشاف المسببات التي أدت إلى إشكالية في الأسلوب النحتي العاجي الآشوري، والتي ظهرت على موضوعات وأساليب المنحوتات العاجية والصناعات الحرفية التي شغلت حيزاً كبيراً في مشاغل المدن الآشورية والسورية والفينيقية.

كان من وجهة النظر الآشورية أن الساحل الفينيقي يشكل حلقة اتصال مع المصريين، فضلاً عما فيه من ثروات طبيعية من الممكن ان تعمل على تمتين الاقتصاد الآشوري. والجانب الفني في الوقت نفسه عن طريق الوقوف بشكل مباشر على الخبرات الأجنبية في الفن واستغلال الفرص والإفادة من "العلاقات التي كانت قائمة بين المصريين والسوريين بما فيها الهبات والهدايا

(١) سليمان، عامر وأحمد مالك، محاضرات في التاريخ القديم، ص١٦٩.

التي كان يتبادلها الفراعنة مع الأسر الحاكمة من الفينيقيين أيضاً"[١]. أدت بكل تأكيد إلى إشاعة حالة التأثير والتأثر. أما الطبيعة الجغرافية فتعد كما ذكرنا بأن (فينيقيا) ضمان للوصول إلى مصر فضلاً عما في مدنها من أهمية بالغة في الفنون كأرواد، وصور وصيدا وجبيل وكانت هذه من المراكز المهمة في التجارة الداخلية والخارجية. لذا دفع الآشوريون بسياستهم نحو تحقيق الهدف، وقد تم ذلك على يد "تجلات بلازر الأول الذي يعتقد بأنه غزا سوريا وبلاد الحيثيين وادعى انه احتل امورو وادخل مدن جبيل وارواد وصور، وصور الفينيقية ضمن المدن التي تدين لها بالولاء"[٢]. وكان لهذه المراكز دور مهم في حضارات الشرق والغرب لكونها مناطق ذات مواقع ستراتيجية دفعتهم إلى إنشاء علاقات واسعة بحكم موقعها على ساحل البحر الأبيض المتوسط . فضلاً عن العلاقة المتميزة مع المصريين التي دلت عليها الآثار التي عثر عليها في مدينة جبيل، والتي تتكون من حلي وهدايا مصرية متنوعة والتي يعود تاريخها إلى القرن ١٨ ق.م.

أما مدينة صيدا فتعد من أشهر المراكز الفينيقية التجارية لوقوعها على سواحل البحر الأبيض المتوسط ، وكما معروف بأنه كانت لها علاقة ودية مع مصركما هو الحال بالنسبة لمدينة صور فهي من المدن الفينيقية المهمة لموقعها على البحر الأبيض المتوسط ، وبحكم موقعها امتاز أهلها بالمهارة في التجارة الدولية مما سبب لهذه المدن تأثيراً كبيراً في تحريك هذه العملية الفنية الآشورية، وقد دلت (الآثار المكتشفة على ان لهذه المدن وسياسة الانفتاح التي اتبعها الآشوريون وسياسة التوسع في المجالات الثقافية والحربية والفنية، وجود التواصل بين هذه المجاميع الحضارية، مما تمخض عن ذلك أساليب فنية مختلفة وصناعات حرفية عاجية أكدتها آلاف القطع العاجية المكتشفة في نمرود وخرسباد. ولا يخفى عن أحد وكما أكدت الأحداث ان هذا العدد الهائل من العاجيات جاء نتيجة ما فرض من جزية وغنائم من المناطق المذكورة في أعلاه ومنها في عهد "حكم تجلات بلازر دفعت أرواد الجزية إلى الآشوريين وكذلك في عهد أشور ناصر بال الثاني (٨٨٣–٨٥٩ ق.م) التي كانت تقدم له الثياب والعاج"[٣].

---

(١) سليمان، منير، الحوليات الأثرية السورية، مديرية الآثار العامة السورية، مطبعة الترقي، ١٩٥٧، مج١٧–٢، ص١٧٧.

(٢) الصغير، غانم محمد، التوسع الفينيقي في غربي البحر المتوسط ، ص٤٦.

(٣) المصدر السابق، ص٢٢.

لم يقتصر الآشوريون على توسيع نفوذهم العسكري لأجل السيطرة فحسب. وإنما أصبحت لديهم أطماع في الاستيلاء على الموارد الطبيعية في سبيل تقوية اقتصادهم وذلك بالحصول على المواد التي تفتقر إليها بلاد آشور. ومن بين هذه المواد مادة العاج بأنواعها المصنعة وغير المصنعة، وذلك لكونها دخلت في مجالات كثيرة منها الجمالية والتزينية والوظيفية التي أحبها الملوك الآشوريون بإفراط . علماً أن هذه المادة كانت موجودة في سوريا وفينيقيا ومصر. ومثال على ما كانت تحصل عليه الدولة الآشورية في هذه الحروب، نورد فيما يأتي الغنائم التي استحوذ عليها الملك الآشوري آشور ناصر بال الثاني، وهي "عربات وحلي وجياد وفضة وذهب...... وآرائك مصنوعة من العاج الموشى بالذهب"(١). وقد أخضعت بلاد آشور مدناً مهمة كثيرة ومنها فينيقية ومدنها لكونها تشكل أهمية كبيرة لموقعها الاستراتيجي، وصناعها وحرفييها الماهرين و"المتأثرين بالفن المصري والأيجي لا يجاريهم في البراعة أحد في الشرق الأدنى القديم"(٢). وسرعان ما دخلت الجيوش الآشورية لاكتساح الساحل الفينيقي، مما كان له دور كبير في التعرف على تجارب الآخرين الفنية. وقد تمخض عن هذا الدور نشوء نمط فني تتمتع بسمعة دولية لها اعتبارات معنوية لدى الدول الأخرى، كما تحصنت بسياسة الأعلام المفتوح المباشر من خلال الفن ليضمنوا حضارة ومستقبلاً يزخر بولادات جديدة وعطاء مزدهر، يخضع لبنية فكرية متطورة يتمتع بها الملوك الآشوريون.

وعليه نرى ان الفن الآشوري كان متطوراً ومتجدداً نتيجة تفاعله مع الحضارات الأخرى التي اكتسب منها الفنان الآشوري الخبرة لمن سبقه في هذا المجال وكنتيجة بديهية تمخض عن هذا التفاعل فناً جديراً بالعناية، حيث "ان انتقال اية تأثيرات حضارية من بلد إلى بلد آخر في العصور القديمة يستلزم في الغالب وجود اتصالات مباشرة عن طريق التجارة أو العلاقات الثقافية أو الحملات العسكرية"(٣). وعلى هذا الأساس بنى الفنان الآشوري قاعدة متينة جعلت منه فناناً متألقاً مبدعاً، يسعى دائماً إلى الانفراد بأسلوبه أو موضوعه. وكانت للفنان حرية التعبير فيما يراه ملائماً مع الاحتفاظ ببعض الخصائص والميزات والمعتقدات التي تسهم في تحديد المجتمع وطبقاته. وفي الوقت نفسه كان بعيداً عن التمسك بالمبالغات التي تعمل على تشويه العمل الفني.

---

(١) روو، جورج، العراق القديم، ص٣٨٥.

(٢) المصدر السابق، ص٣٦٥.

(٣) علي، فاضل عبدالواحد، من ألواح سومر إلى التوراة، ص١٧٤.

برع الفنان الآشوري عندما اطلع على تجارب فنية أخرى، منها ما سبقته ومنها ما عاصرته. بطبيعة الحال يحصل هذا في كل الشعوب المتفاعلة مع بعض وتتناقل وتتناغم فيما بينها والتعرف على ما وصلت إليه من تقدم ومن تحضر. وبقيت المدن الفينيقية وغيرها تحت السيطرة الآشورية "واستمرت على ذلك تدفع الجزية في عهد شلمنصر الثالث (٨٥٨-٨٢٤ ق.م) واستطاع اسرحدون بن سنحاريب بعد تسلمه الحكم سنة ٦٨١ ق.م أن يقضي على حلف المدن الفينيقية. وبرغم صور على دفع الجزية للآشوريين حتى سقوط دولتهم في عام ٦١٢ ق.م"(١).

كان للمد الآشوري دوافعه السياسية والثقافية والحضارية، حيث حقق جراء ذلك غايات صبت في مجال الفنون التي أصبح لها شأن كبير أكد عليه الملوك الآشوريون لكونهم عرفوا مدى قيمة الفن وتأثيراته في المشاهدين. لذا استغلوا الفن بشكل يخدم مصالحهم السياسية والجمالية والوظيفية حيث وظفوه بصورة صحيحة في مجالي الدعاية والإعلام وميولهم الصادقة ورؤيتهم الفنية خلقت لديهم ذوقاً جمالياً عالياً في تقييم العمل الفني كقيمة فنية إبداعية وكمادة لها خصوصيتها. لذا نرى ان للملوك الآشوريين نظرة متميزة في فن العاجيات تتوافق مع وصف خصائص هذه المادة. لان ما وجد من كميات هائلة من هذه المادة في بلاد آشور يشير إلى مصداقية رؤية هؤلاء الملوك تجاه العاج هذا من جانب، ومن جانب آخر كان للآشوريين رؤية أخرى إستراتيجية بلغت فيها طموحاتهم بالاستيلاء على منطقة الشرق الأدنى القديم، وهذا كان أحد الأسباب التي دعتهم إلى الاستيلاء على الساحل الفينيقي لكونه الطريق الموصل بين بلاد الرافدين ومصر. وذلك لأن جنوب الساحل الفينيقي يرتبط مباشرة بصحراء سيناء(*) وهذا فعلاً ما حققه الملوك الآشوريون، حيث دخلوا مصر واحتكوا بالحضارة المصرية بشكل مباشر. وبهذا يكون الآشوريون قد تفردوا "بالسلطة على جميع الشرق الأدنى، ولم تسلم مصر من هذا التدهور فانكمشت في داخل بلادها واستمر الضعف فيها حتى آل الأمر إلى أن غزاها الملوك الآشوريون في القرن السابع ق.م"(٢). وكان من نتائج هذا اللقاء تعزيز العلاقات في جميع الميادين وبالذات ميدان الفن الذي بات له أهمية بالغة في السياسة الآشورية إلى جانب التوسعات الحربية ولهذا فقد هزم اسرحدون ملك مصر طهراقا "وأعلن اسرحدون نفسه ملكاً على مصر العليا والسفلى

(١) الصغير، غانم محمد، التوسع الفينيقي في غربي البحر المتوسط ، ص٢٩.

(*) للاستزادة راجع المصدر السابق، ص١٢.

(٢) باقر، طه، حضارة وادي النيل، ص٦٧.

واستولى على غنائم كثيرة نقلها إلى نينوى .. كان ذلك عام (٦٧١ ق.م)" [1]. ولم يكتف اسرحدون بذلك وانما سيطر عليها سيطرة تامة " وجعلها في نهاية القرن السابع ٦٧٠ ق.م ولاية تابعة لآشور "[2]. الغاية من التطرق لهذه الأحداث هو لبيان عامل من عوامل التلاقح الحضاري.

كان ولع الملوك الآشوريين هو في كيفية الحصول على مادة العاج التي كانت تفتقر إليها بلاد آشور مما زاد ذلك في تعطشهم لهذه المادة. فبطبيعة الحال أصبحت لها مكانة خاصة ومحببة في نفوس هؤلاء الملوك لخصوصيتها. وعلى هذا الأساس فقد أنشئت من اجل ذلك مشاغل خاصة بالمنحوتات العاجية وتشكيلاتها الفنية التي دخلت في مجال الحرفة. حيث عمل فيها الفنانون والحرفيون الآشوريون جنباً إلى جنب لاستغلال هذه المادة في أغراض عدة تقوم على خدمة البلاط الملكي.

عندما بلغت عنايتهم الآشوريين تتعاظم في اقتناء العاج بدأوا يحصلون على كثير من التشكيلات والمنحوتات العاجية وكذلك المادة الخام من دول أخرى بطرائق مختلفة. فان لهذا بلا شك تأثيراً مباشراً في تحقيق القيم الفنية والجمالية والموضوعية. وبهذا يكون النحاتون والحرفيون قد أفادوا بشكل عملي من تلك الأعمال الفنية والصناعات الحرفية. ومن هنا نجد ان مجمل هذه الأعمال التي عثر عليها في المدن الآشورية يحمل أساليب فنية متباينة في التقنية وفي المحتوى الموضوعي وفي القيم الجمالية والتصميمية والإمكانية والإبداع. إذ شكّل هذا الكم الهائل من القطع العاجية التي عثر عليها في نمرود وخرسباد التي تضم أكثر من أسلوب فني إشكاليات كبيرة لتحديد الأسلوب، واختلاف الآراء حول كيفية تنظيمها ونحتها. وهل هي بأيدي آشورية أم بأيدي أجنبية ؟ كالسوريين والفينيقيين والمصريين، فضلاً عن الفنان الآشوري. فهذا التنوع في الأساليب أعطى دلالات مادية فتح من خلالها أبوابا جديدة للحوار مع الأحداث التاريخية، ووضع هذا الإنتاج الفني على طاولة المناقشات في سبيل الوقوف على حقيقة الأسلوب الآشوري واستخلاصه من بين جميع هذه الأساليب. والسبب في هذا الإشكال الذي حصل هو انه لا توجد هناك مدونات توثيقية تحدد المدن أو الدولة التي نفذت فيها هذه القطع العاجية. سوى ان المتتبع للأحداث التاريخية والحوليات التي دون من الملوك، أشارت إلى ان العاج ذكر بين الأسطر في الجزية والغنائم التي حصلت نتيجة الحملات العسكرية التي شنها الآشوريون ضد كل من سوريا

---

(١) الشيخيلي، عبدالقادر عبدالجبار، المدخل إلى تاريخ الحضارات القديمة، ص١٦٧.

(٢) دي بورج، و.ج، تراث العالم القديم، ص٣٤.

وفينيقيا ومصر ومدن أخرى كبيبلوس وارواد وصور وصيدا وارسلان طاش والسامرة إذ كان لهذه المراكز دور مهم في تنظيم ونحت العاج واستخداماته الأخرى.

من خلال الحملات العسكرية التي أدت دوراً بارزاً في مجال تلاقح الحضارات فقد استطاع الآشوريون فضلاً عن انتصاراتهم التي كانوا يحققونها وبغض النظر عن الغنائم الكثيرة التي حصلوا عليها ان ينتبهوا إلى مسألة حساسة جداً تتوافق مع طموحاتهم وأذواقهم ونظرتهم الصائبة للفن والفنانين إلى جانب ولعهم بالعاج الذي كان له مكانة خاصة في نفوسهم. يؤكد هذا أيضاً وجود المشاغل الخاصة بالمنحوتات العاجية والصناعات الحرفية التي اقتصرت على مادة العاج لكونهم ادخلوا هذه المادة في عدة أغراض كما ذكرنا ذلك سابقاً فيما يتعلق بالناحية الجمالية والتزيينية والوظيفية. هذا فضلاً عما كانوا يحصلون عليه عن طريق الجزية والغنائم والهدايا، وعلى هذا الأساس: فإن الملوك الآشوريين لم يغفلوا عن شيء يتعلق بهذا الأمر وبحكم سلطتهم فقد "أفاد الآشوريون من الصناع والحرفيين والفنيين الذين جاءوا بهم من البلدان المفتوحة لاسيما من بلاد سورية وفلسطين"[١].

بطبيعة الحال هذا الأمر محسوم لدولة الاحتلال وبما ان الدولة لها أطماع، لذا فقد استحوذت على كل مرافق الدولة المحتلة واستغلت كل الطاقات الموجودة في تلك الدولة، ولاسيما بعد أن نصب الملك الآشوري اسرحدون نفسه ملكاً على مصر العليا والسفلى[*] فقد "جعلها في نهاية القرن السابع ٦٧٠ ق.م ولاية تابعة لآشور"[٢].

لم يكتفِ الملوك الآشوريون بالاستحواذ على العديد من المنحوتات والتشكيلات العاجية من الدول التي سيطروا عليها عن طريق الهدايا أو الحملات العسكرية (جزية وغنائم)، بل اتخذوا سبلاً أخرى تسهل عليهم عملية الحصول على العاج بوصفها مادة خاماً والتي كانت سبباً في إنشاء مشاغل في بلاد أشور التي عثر عليها في نمرود تحديداً وهي متخصصة بالنحت والتشكيلات العاجية المتنوعة الأغراض. ومن هذه السبل التجارة التي برع بها الآشوريون.

ومن الجدير بالذكر أن الملك الآشوري آشور ناصر بال الثاني في إحدى حملاته العسكرية على سوريا وبسبب ولعه الشديد بهذه المادة، لم يتردد في اصطياد الفيل الذي كان

---

(١) سليمان، عامر وأحمد مالك، محاضرات في التاريخ القديم، ص١٨٨.

(*) للاستزادة راجع عبدالقادر عبدالجبار الشيخلي، المدخل إلى تاريخ الحضارات القديمة، ص١٦٧.

(٢) دي بورج، و.ج، تراث العالم القديم، ص٣٤.

متأقلماً في عيشه بالأجواء السورية لغرض الحصول على أنيابه العاجية، كما فعل ذلك من قبله الفراعنة[*]. فضلاً عن هذا تؤكد بعض "الحوليات التي عثر عليها على ألواح معبد ننورتا في (كالح) وقد ضاع جانب كبير منها لكن ما بقي منها يقول فيها آشور ناصر بال" "تحركت من بلاد (بيت اديني)" وعبرت الفرات وتقدمت نحو كركميش وهناك تقبلت الجزية من سنجارا ملك الحيثيين.... من فضة وذهب وأثاث خشبي مطعم بالعاج ومائتين من الفتيات المدثرات بالكتان الرقيق.... وأنياب الفيلة والعربات....."[١].

أما الدليل المادي الذي لا يقبل الجدل والنقاش الذي تتجسد فيه حقائق لا يمكن التغافل عنها لكونها تشكل حلقة مهمة جداً في سلسلة الحلقات من الممكن أن يبنى عليها حقيقة فيجب أن تؤخذ بنظر الاعتبار. وهي التي تؤكد بشكل قطعي وجود المشاغل التي ورد ذكرها سابقاً، ويعزز الدور الآشوري أو النحات الآشوري بالذات ويحفزهم على التمسك بالمنحوتات العاجية والتشكيلات العاجية التي أصبحت لها خصوصيتها الملكية، لأنها انحصرت في مجال القصور الملكية فقط . هذا المبدأ في التحليل مبني على ما جاء في المنحوتات البارزة الموجودة على جوانب منصة قاعة العرش كما في الشكل (٢٢- أ). والذي نستوحيه من هذه المنحوتات البارزة التي ترمز مشاهدها إلى احتفالية نقل الغنائم والهدايا ومنها مشهد صريح وجلي يمثل نقل العاج الخام (ناب الفيل) إلى المشاغل المعدة للمنحوتات والتشكيلات العاجية التي تدخل في المجال الحرفي الموجودة ضمن القصور الآشورية في النمرود.

أنشئت هذه المنصة في زمن الملك الآشوري شيلمنصر الثالث (٨٥٨-٨٢٤ ق.م). والذي زاد من أهمية هذه الوثيقة المادية هو انه قد رافقت هذه الأحداث كتابات مسمارية تتحدث بلا شك عن حملات الملك العسكرية وما تمخض عنها من جوانب إيجابية ولاسيما ما هو متعلق بالجانب الفني. كل هذا يدل على أن هناك عناية بالغة ورعاية ملكية بالجانب الفني الذي يختص بالمنحوتات والتشكيلات العاجية، فضلاً عن هذه الحقيقة المادية هناك ما يقاربها في الأهمية وتعد وثيقة حية يعتمد عليها في تدوين حقائق فنية تعزز موقف الباحث في مقايستها مع أقرانها من الأعمال الفنية الأخرى من غير الآشورية، هذه الوثيقة هي المسلة السوداء الشكل (٢٢- ب) كما أطلق عليها لكن محتواها في حقيقة الأمر ابيض يثير درباً للحوار لما احتوته من اسطر تقرأ

(*) للاستزادة. راجع ملوان، مذكرات ملوان عالم الآثار، ص٢٨٠-٢٨١.

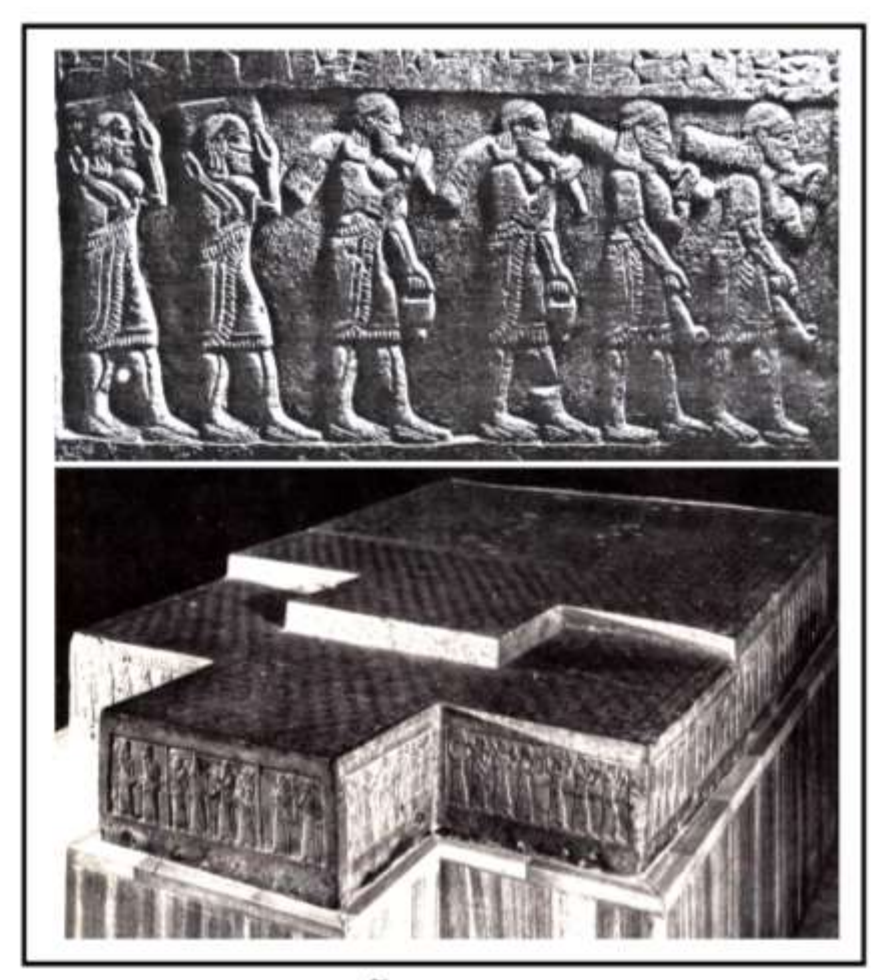
(١) ميخائيل، إبراهيم نجيب، مصر والشرق الأدنى القديم وآشور ناصر بال الثاني، دار المعارف، ١٩٦٣، ط١، ج٥، ص٢٥٢.

من خلال النحت البارز الذي يتجسد فيه الفيل ومفردات أخرى من حيوان وإنسان وأسلوب. ان جلب الفيل إلى بلاد أشور هو محاولة لتوطينه أو لربما لغايات أخرى ولكن بالحالتين كلتيهما الغرض منها هو الحصول على العاج. فالحقيقة هنا من خلال ما موجود في الواقع العملي هو أن النحات الآشوري بالتأكيد عمل جنباً إلى جنب مع النحاتين والصناع المهرة الذين استقدمهم الملوك الآشوريون إلى نمرود.

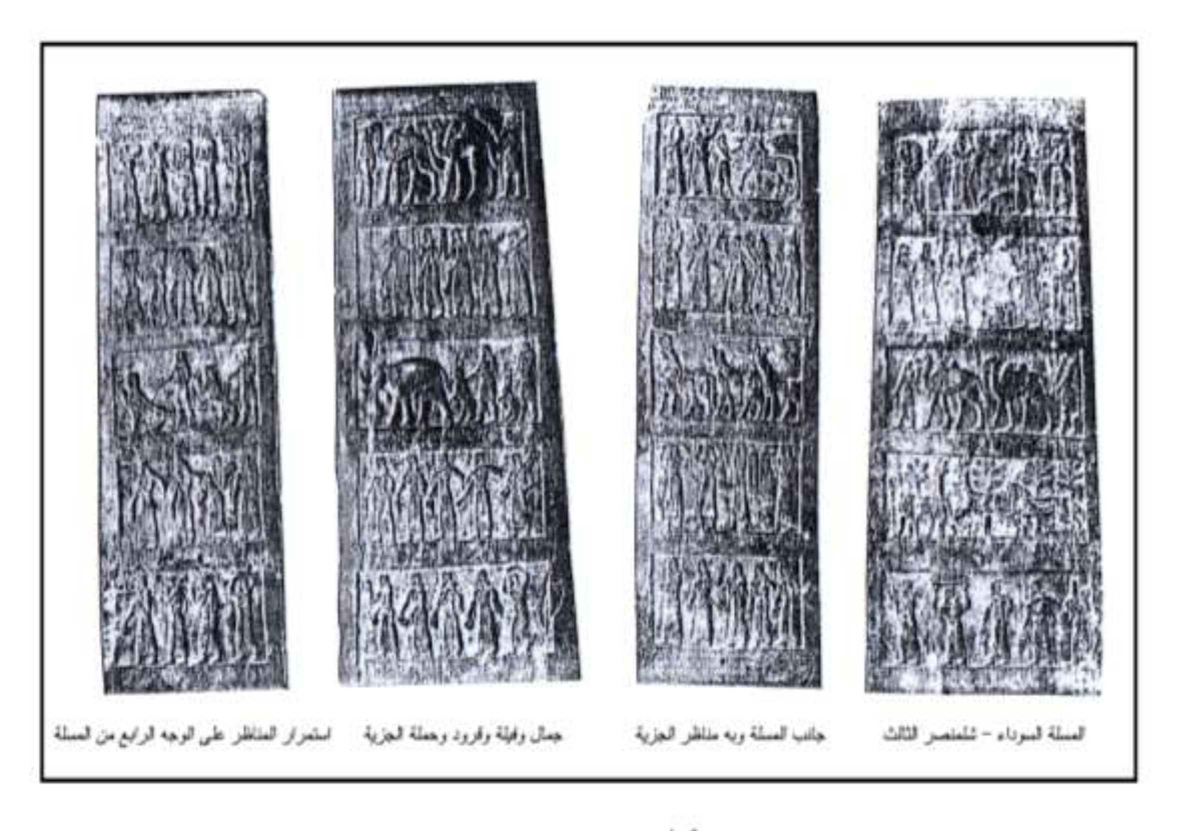
استمرت هذه الأساليب في الحصول على العاج وجلبه إلى البلاد الآشورية عند أكثر الملوك في الدولة الحديثة. وساروا على من سبقهم في تعزيز العملية السياسية والاقتصادية والثقافية والفنية بشكل خاص. فمن الملوك الذين حكموا الإمبراطورية الآشورية الملك سنحاريب الذي دون حملاته العسكرية على (مسلة سداسية) تدعى مسلة تايلور نسبة لمكتشفها وهي الآن في المتحف الوطني البريطاني جاء فيها "لقد أصبحت على مدينة عقرون.... ويستمر في الحديث. وبعد ان حاصرت حزقيا ملك يهوذا ..... خذلت حزقيا ...... ثم أرسل بعد ذلك إلى نينوى مدينتي الإمبراطورية بثلاثين طالن من الذهب و....... الخ والأسرة المصنوعة من العاج وجلود الفيل وأنياب الفيل وخشب الآبنوس....الخ"[١]. هذه الإجراءات التي صدرت عن أحد الملوك الآشوريين كفيلة بأن تخلق مساحات فنية غنية بقيمها الجمالية والواقعية والتعبيرية والرمزية. أعطت التقنيات الفنية المتنوعة دلائل واضحة على تعدد الأساليب وذلك لتعدد الفنانين والصناع المهرة الذين استقدمهم الملوك الآشوريون من بلدان أخرى، مما حفز الباحثين على إعطاء قيمة أدبية وأخلاقية تستحق الخوض في نقاشات وحوارات ومتابعات وتحليلات موضوعية تأخذ بنظر الاعتبار كل ما ذكر في المباحث السابقة من دون مبالغة في الشيء، لأن ما أنجزه الملوك الآشوريون والفنانون من جهود جبارة تستحق التقدير والاحترام والوقفة الطويلة وينظر إليها بجدية لا يساورها الشك، لأنّ اخذ المواضيع على طبيعتها، هو الذي يعطي الباحث الدليل الحقيقي أي حقيقة أمر الفنون الآشورية وأسلوبها المتفرد بين الدول الأخرى. والذي تركه الآشوري شيئاً كثيراً لا يحتاج إلى مبالغة في سبيل تعظيمه. ولكن الأسلوب الآشوري لجماليته وإبداعه وتقنيته وموضوعه يفرض نفسه ويميز نفسه من بين أساليب عديدة ظهرت في نمرود وخرسباد سنتعرف عليها في الفصل القادم.

---

(١) بايك، أيروبستن، قصة الآثار الآشورية، ترجمة يونس داود عبد القادر، جمعية المترجمين العراقيين، ص١١٣-١١٤.



شكل (٢٢ آ)



شكل (٢٢ ب)

المبحث السابع

التجارة ومدى تأثيرها في الفن العاجي

من المعروف أن التجارة قديماً وحديثاً لم تتم إلا عن طريق إيجاد علاقات مباشرة بين مختلف الأجناس والأديان والأطياف والقوميات في العالم تفرضها المصلحة العامة التي تنتج عن افتقار المواد الضرورية التي تكون تلك الدولة بحاجة إليها وبكافة مستوياتها الطبقية سواءً الطبقة الحاكمة أم الطبقة المحكومة. وبما ان الملوك كانوا يتحكمون بكل مرافق الدولة ويسيرونها على وفق قوانين وضعية تصب في خدمة المصلحة العامة بشكل عام والقصر بشكل خاص، لأنّ ما يسوغ ذلك هو "ان الطبقة الحاكمة ضمت بين جوانحها ثلاث فئات أساسية هي الفئة الدينية والفئة البيروقراطية التي كان على رأسها الملك وحاشيته والفئة العسكرية. اما الطبقة المحكومة فأنها كانت قد احتضنت فئتين هما فئة الأحرار الذين كانوا للعبودية المعممة وفئة العبيد الذين لم يكن لهم دور أساسي فاعل في الإنتاج"(١) من هذا يتضح انه هناك سيطرة من الدولة على الموارد المستوردة، وقد "تناولت تجارة العراق الخارجية استيراد السلع والمواد الكمالية مثل العاج"(٢) الذي يشكل جانباً مركزياً في بحثنا هذا، لأنه ينجرف بشكل طبيعي ضمن سياقات عمل هذا البحث ويسير بشكل متوازٍ مع تيارات الأسلوب الذي يعمل على توحيد مسارات لتحدد عن طريق البحث وتحليل الإشكاليات التي حصلت في الأسلوب. وكما نعرف ان العاج مادة محببة لدى الآشوريين حيث "شغف الملوك الآشوريون بقطع العاجيات المنحوتة وعدوها من الفنون المحببة عندهم وهي صناعة انتشرت انتشاراً واسعاً في الشرق القديم"(٣).

وبما أن بلاد أشور تفتقر بشكل كامل إلى هذه المادة، فقد لاحظوا ان الجزية والغنائم التي يحصلون عليها من خلال الحملات العسكرية لا تغطي سوى جزءٍ قليل من طموحاتهم في الحصول على مادة العاج بوصفها مادة خاماً، ومنحوتة منفذة بصيغها التي تعرفنا عليها. فقد اتجهوا إلى سبل أخرى ومنها التجارة حيث "تحولت العناية من الطابع الفردي إلى الطابع الجمعي المنظم الذي تشرف عليه الدولة ويلقى اهتمام الزعماء والملوك فلم يخفِ الملوك العراقيون عنايتهم

---

(١) الطعان، د. عبد الرضا، الفكر السياسي في وادي الرافدين ووادي النيل، مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٥، ص٢٦.

(٢) الهاشمي، رضا جواد، حضارة العراق، ص٢٠٢.

(٣) د. مظلوم، طارق عبد الوهاب، حضارة العراق، ص٩٤.

بالتجارة إلى الحد الذي دفعهم لإرسال حملات عسكرية لضمان سلامة طرق التجارة"(١). فقد اخذوا على عاتقهم على ما يبدو وبتوجيه التجار باستيراد هذه المادة من دول أخرى سواء أكانت تربطهم أم لم تربطهم علاقات تجارية معها. المهم في هذا هو انهم يكثرون التعامل مع المدن التي تكثر فيها هذه المادة. ومن هذه المدن سوريا وبلاد بونت والسند والنوبة جنوب السودان. وكان يؤتى بها بوصفها مادة خاماً مخصصة لمشاغل القصور الآشورية باستثناء المدن الفينيقية التي كانت تجلب على شكل قطع منحوتة أو مصنوعة للأغراض التي ذكرناها. وكان لهذه التجارة أثرها البالغ في تطور وازدهار ونشوء الفنون النحتية والحرفية التي تعتمد على الصناعات المتعددة التي تدخل في المجالات الوظيفية والتزيينية والجمالية. "وكان لموقع العراق الاستراتيجي الدور المؤثر عبر العصور التي مرت بها البلاد فهو يقع عند ملتقى الطرق الخارجية التجارية الرئيسة التي تصل بين الخليج العربي والبلدان الواقعة إلى ما وراء الخليج العربي وبين البحر المتوسط...... وكذلك فقد ورد ذكر ثلاث محطات تجارية في النصوص المسمارية من منتصف الألف الثالث قبل الميلاد وهذه هي (مكان=عمان الحالية) و(دلمون=البحرين) و(ميلوخا=يعتقد إنها السند)(٢).

إن التجار الآشوريين سلكوا هذه الطرق للتجارة الخارجية فمنها البرية ومنها البحرية وهي ليست آنية أو وليدة حاجة معينة. ونحن لا يفوتنا أن نذكر أن المادة التي كانوا يؤكدون عليها في اكثر المناسبات التجارية هي مادة العاج و"التجارة البحرية بين حوض السند وارض الرافدين قديمة العهد مع أننا لا ننوي أن نعالج هذا الموضوع بتفصيل، فإننا نرى من الضروري ان نشير إلى ذلك لارتباط هذه القضية بالموضوع الذي ننوي ان نبحثه. والذي نريد ان نعرفه هو ان السفن كانت تحمل من بلاد السند إلى ارض الرافدين من الأخشاب والقطن والعاج والعقيق الأحمر واللازورد"(٣)، لأنّ الذي نريد أن نتوصل إليه من هذا كله هو مادة العاج التي دخلت كما ذكرنا في مجالات متشعبة. والتي تسببت في هذه الإشكالية مما أدى إلى وضع النحت الآشوري أو بالأحرى القطع العاجية المكتشفة في المدن الآشورية في عقول الباحثين مجال شك وريبة في الجانب الأسلوبي للفن الآشوري المعهود. وذلك لما وجد في الكم الهائل من القطع العاجية التي احتوت على تباين كبير في بنية العمل الفني ونصوصه الخطابية. وقد اشتملت أيضاً على رموز

---

(١) الهاشمي، رضا جواد، حضارة العراق، ص١٩٦.

(٢) الشيخلي، عبدالقادر عبدالجبار، المدخل إلى تاريخ الحضارات، ص٢١٧.

(٣) زيادة، نقولا، شرقيات في صلات التجارة والفكر، ص٨٣.

دينية بتقنية عالية تبدو واضحة في مجمل الأعمال الفنية العاجية. وبما أن كثيراً من هذه العاجيات نفذت في المشاغل الآشورية، فلابد من حصول تأثير بعضها في بعض وهذا يعود أيضاً لما كان للتجارة "من دور بارز من تلقيح أفكار وتجارب وخبرات الشعوب المجاورة بخلاصة التجربة والفكر العراقيين(١)" وهذا ما سنتعرف عليه في الفصل القادم. والسبب في ذلك يعود إلى المرفق التجاري الذي عمل فيه التجار منذ أزمان بعيدة. والتاجر الآشوري له دور فعال في هذا التزاوج الذي يحصل بين الحضارات وبشكل مقصود وغير مقصود، وأحياناً يخضع لسياقات عمل منظمة. وهذا شاهد على سياسة الموازنات التي اتبعها الملوك الذين وضعوا نصب أعينهم الفن ومدى تأثيره في المتلقي من جهة والعاج وأبعاده الفنية والوظيفية والجمالية من جهة أخرى.

والفن العاجي الآشوري لا يمكن التغافل عنه مما يعزز القيمة الجمالية والفنية والتقنية الآشورية المنفردة بين فنون البلدان الأخرى. ومن الممكن ان نعد القطع العاجية من النوادر في الموروث الحضاري العراقي الثر. لقد اشتملت هذه القطع العاجية على دلالات فكرية واجتماعية وسياسية ودينية وفنية، ووفق معطيات المرحلة التي مر بها الفن الآشوري في العصر الحديث الذي تميز عن غيره وذلك بوصفه عصراً ذهبياً كان للفن دور رئيس في اكتسابه هذه الصفة.

من خلال هذا الجانب المهم في حياة الدول لكونه الجسر الموصل بين حضارات دول الشرق الأدنى الذي انعكس في تيارات المد والجزر اللذين كان يتتبعها الآشوريون في علاقاتهم مع دول العالم القديم المحيطة بهم والبعيدة عنهم، فقد كان للتجارة دور بارز في حياة المجتمع الفينيقي. فقد أعطى هذا المرفق الحيوي حلولاً لبعض الجوانب الغامضة ومنها الجانب الفني. فقد وصلت مدلولات تاريخية ثابتة تؤكد حقيقة الفن الفينيقي ومرجعيته وتحمل الحضارة الفينيقية المكتسبة مسؤولية الاقتباس الحرفي أو الجزئي الذي حصل في الفن الفينيقي من خلال معطيات الفكر المصري القديم المتجسد في أعمالهم الفنية. وهذا ما أكدته الأحداث التاريخية من ان الفينيقيين اخذوا عن المصريين الشيء الكثير ولاسيما في المجال الفني وذلك عن طريق التجارة التي دخلوا بواسطتها مصر وتفاعلوا بشكل مباشر مع ما أنتجه الفنان المصري. حيث أوصلتهم طموحاتهم التجارية وربحها إلى ما يسمى بـ"التقليد الفينيقي للمصنوعات المصرية"(٢). وهذا شاهد

---

(١) الهاشمي، رضا جواد، حضارة العراق، ص٢١٣.

(٢) عصفور، محمد أبو المحاسن، المدن الفينيقية، ص١١٩.

أخر يضاف إلى طبيعة التعامل الذي يغلب عليه الطابع التجاري أكثر من الميول الفنية التي تعتمد أساسا على بنية فكرية مبنية على أسس علمية يبنى عليها العمل الفني الذي نستطيع من خلاله ان نكون فكرة مبدئية عن مدى ما توصل إليه الفن الفينيقي. لكن بهذه الحالة فإن العمل تقليدي ومقتبس ولا يمكن أن نعول على أسلوب هذا الفن. ونأخذ جانب الحذر في إصدار القرار ويجب أن نكون دقيقين في تحديد أصوله حتى يتسنى لنا ان نستخلص الأسلوب الذي نبحث عنه. والذي يقرر رأينا هذا، هو ان الفينيقيين أسسوا تجارة واتخذوها طريقاً يدر عليهم أموالا طائلة ولا يفوتنا ان نذكر في هذا المجال هو ان "العلاقات التجارية توثقت بين فينيقيا ومصر وغيرها من بلاد البحر المتوسط... وقام الفينيقيون كوسطاء تجاريين بين مراكز الحضارة"[١] هذه الحقيقة الواقعية هي حقيقة مهمة وحساسة. ولابد من ان تؤخذ بنظر الاعتبار لتفعيل هذا الحدث بما يتناسب مع بحثنا من جانب ومع نتائج هذا الحدث الذي تمحور بشكل مركزي حول قيمة التفاعل الذي حصل من خلال هذه العملية التي أحدثها التجار الفينيقيون. وهي حالة أحدثت بشكل فعلي من خلال هذا التداخل انقلابات في مستوى الأسلوب من حيث التقنية والتقليد والاقتباس لدى الباحثين.

بطبيعة الحال أن هذه العملية التي تمت عن طريق التجار الفينيقيين كان لها دور فعال في تنشيط الحركة الفنية لدى النحاتين والصناع الفينيقيين. وما تميز به الفينيقيون أن "كل ما فعلوه هو تأمين مصادر غذائهم من الأرض القريبة والبعيدة بالوسائل السلمية، وبعد ذلك تفرغوا للنقل والتجارة والحرف اليدوية"[٢] التي اشتهروا بها. وبما أن علاقتهم مع مصر قديمة، فقد ولدت لديهم خبرة في الصناعات الحرفية المعتمدة على مادة العاج التي أبدعوا بالعمل عليها وإخراجها بصورة تتمثل بها القيم الجمالية والوظيفية التي يستهويها التجار لأغراض ترويجها. ومن جانب آخر فهي لها على ما يبدوا محبوها وعشاقها، الأمر الذي تسبب في خلق أطماع لدى الملوك الآشوريين بالذات وبما "ان التجارة كانت تخضع في القسط الغالب منها لإشراف الدولة وكانوا ممثلين للمعبد والقصر"[٣]. فقد سارت الأمور بما تشتهي سفنهم حيث لم يستحوذوا على المنحوتات العاجية أو الصناعات الحرفية العاجية أو العاج الخام فحسب، بل اظهروا استعدادهم القوي لاستقدام بعض من هؤلاء الصناع والحرفيين الماهرين. وأحياناً أخرى النحاتين وذلك لخلق

---

(١) محمد وهبة، عبد الفتاح، مصر والعالم القديم، ص١٥٨.

(٢) المصدر السابق، ص١٦٠.

(٣) الطعان، عبد الرضا، الفكر السياسي في العراق القديم، ص١٢٧.

تفاعل إيجابي بين الفنانين والصناع الآشوريين مع الصناع المهرة الفينيقيين لغرض استغلال خبرتهم والإفادة من مهارتهم في مجال استخدام هذه المادة التي خصصت للقصور الملكية عن طريق المشاغل التي انفردت لأعمال المنحوتات العاجية. وبما ان هؤلاء الصناع المهرة والفنانين في الشغل على هذه المادة هم من السوريين والفينيقيين، فليس مستعصياً على الملوك الآشوريين ان يكون من بين هؤلاء الحرفين والصناع، مصريين من الذين استقدموا لهذا الغرض، فمن طبيعة الحال ان حقيقة هذا الواقع يكون بلا شك سبباً مباشراً يتمخض عنه ولادات جديدة نتيجة الفعاليات الفنية لفناني هذه الدول التي جرى تحاورها جنباً إلى جنب في المشاغل الآشورية المتخصصة في الميدان الفني. فإذن نستطيع القول أنّ هذه المشاغل أصبحت مستودعاً كبيراًَ استوعب العديد من الأساليب فضلاً عن الأسلوب الآشوري الذي حافظ على أصالته دون ان يكون هناك تأثير سلبي في الجانب الموضوعي والتقني وخصوصية العمل. والذي يزيدنا يقينا بحقيقة هذه المشاغل هو ما أكدته حوليات الملوك الآشوريين، كما ذكرنا سابقاً من ان الملوك جلبوا غنائم وفرضوا جزية فضلاً عما حصلوا عليه جراء الحروب والعلاقات السلمية الودية. وعلى الرغم من هذا الكم الهائل من العاجيات التي أصبحت بين يدي الفنان الآشوري فإنه كان مؤثراً ليس متأثراً ومحافظاً في الوقت نفسه على أصالته.

لو رجعنا قليلاً وأخذنا بنظر الاعتبار الطرق التجارية لرأينا أنّ العراقيين القدماء كانت لهم علاقات تجارية واسعة منذ ان فكروا بتنمية اقتصادهم، والحصول على ما يفتقرون له من مواد. لهذا السبب أنشئت مراكز تجارية ووضعت قوانين لهذا الغرض. المهم في هذا هو أنّ المادة التي كانت حاضرة في كل الحملات التجارية هي مادة العاج التي استخدمها العراقيون منذ (الألف الثالث ق.م) فضلاً عن مواد أخرى كالحديد والنحاس والرصاص. ولأهمية هذا الشريان الحيوي الذي عمل على تحقيق مآرب كثيرة منها الثقافية والفنية والاقتصادية في الوقت نفسه "فقد نشأت في وقت مبكر شبكة واسعة من الطرق التجارية التي ربطت الأقسام المختلفة داخل وادي الرافدين بعضها ببعض وببلدان الشرق الأدنى القديم"(١). يتضح من هذه الدلائل التي أصبحت حقيقة لا تقبل الشك تصب في تيارات الفن التي تشعبت فيها الأساليب. وهذا أمر لابد منه لان التجارة هي المنبع الذي نهلت من خلاله الحركة الفنية والحرفية العاجية ونمت وازدهرت وتطورت واتسعت لتحتضن مجاميع من الحرفين والفنانين من بلاد متفرقة اجتمعوا في مشاغل الآشوريين

---

(١) رو، جورج، العراق القديم، ص٣٤.

يعملون جنباً إلى جنب في تصميم وتنفيذ أعمال عاجية فقط، من دون شك انه من خلال هذا اللقاء فقد حصلت مناقشات وإبداء أراء فيما يخص الفن في كل جوانبه.

فبهذه الحقيقة وحوار الحضارات هذا المتجاور في المشاغل الآشورية فلابد من أن تكون هناك مؤثرات في الأسلوب، أو المضمون، أو الرموز. ومما يؤكد ذلك هو ظهور أكثر من أسلوب في نشاطات هذه المشاغل، منها الآشوري والفينيقي والمصري وبطبيعة الحال هناك أكثر من رمز أو أسلوب في القطعة الواحدة. أو بعبارة أصح فإن هناك تعاشقاً بشكل جزئي أو كلي لعمل فنان واحد، في مضمون العمل الذي نفذ في هذه المشاغل التي تتحاور فيها الأساليب مع بعض. فالحال هذا يدخل في خلق نظم تعمل على خلط المفاهيم التي ربما تكون معروفة من خلال الأساليب الفنية المتمثلة بكل قطعة والتي تعكس طبيعة فن مجتمع ما. كما هو الحال بالنسبة للفن الآشوري، فهو واضح المعالم والصيغ، لكن مع هذا فقد اصبح من الضروري بهذه الحالة ان تكون هناك حالة فرز دقيق للأساليب وخصوصياتها من خلال انتماءاتها المتصلة بالمفردة أو الرمز بحيث تؤخذ هذه بكل دقة وعناية. وكل هذه تنهج على وفق معطيات فكرية مبنية على أسس علمية ذات دلالات مرتبطة ارتباطاً مباشراً بنمط وطبيعة وسياسة كل دولة من الدول المذكورة في أعلاه. من دون شك ان التجارة كان لها دور فاعل في إحداث هذه الأجواء المتشابكة التي تحوم حول جمع القطع العاجية التي عثر عليها في المدن الآشورية. لكن تبقى هناك حقيقة لا يمكن إنكارها ألا وهي أن الفن الآشوري في بداية تأثره بالفن السومري ليس في مجال استخدام العاج وإنما يعتبر امتداد لتلك الإمكانية والمقدرة الفنية لخضوعه لمضامين وأفكار دينية مبنية على أساس عقائدي. إلا أن الفن الآشوري اكتسب منذ البداية هويته وشخصيته التي ميزته عن فنون شعوب الشرق الأدنى القديم. وقد استقل، لا بل زاد إبداعا وإصرارا على التمسك بهويته التي عرف من خلالها بين العالم القديم والعالم المعاصر بواقعيته ورمزيته وتعبيريته التي عكست إمكانية ومقدرة فنية عاليتين. وعلى هذا الأساس فقد عدت بلاد النهرين وبلاد مصر مركزين عظيمين لهما مكانتهما الثقافية والفنية، المتميزة بين الأمم الأخرى منذ العهد القديم والى حد الآن. وقد ثبت من وجهة ثقافية "ان هذين المركزين كانا إلى درجة غير عادية يقاومان النفوذ الخارجي، وكان باستطاعتهما ان يفرضا على القادمين حضارتهما"(١). هذا المبدأ الذي التزمت به كل من الحضارتين الآشورية والمصرية التزاماً أرادا به أن يحافظا على سمعة موقعهما

(١) فرانكفوت، هنري، فجر الحضارات في الشرق الأدنى، ص١٣٧-١٣٨.

بوصفهما دولتين عظيمتين سادتا الشرق الأدنى القديم. لم يكن هذا المبدأ مبنياً على تجانس حضارات فحسب، بل كانت كل منهما تتمتع بنشوة الاستقلالية والاستعلائية من جانب، وهيمنة وجبروت وعدم انصياع من جانب آخر. هذا بطبيعة الحال هو أحد الجوانب المهمة والرئيسة التي جعلت من الفن الآشوري والمصري ان يتصدرا الساحة الفنية بكل ثقة، فكانت نتيجة طبيعية لقوة وإبداع عاليين أن يتمتعا بحس مرهف وذوق جمالي وواقعية مقصودة تخضع لاعتبارات معروفة. وهذه الميزات بطبيعة الحال نتجت عن بنية فكرية متطورة، ولكل منهما خواصه التي يستقل بها، وعلى هذا الأساس لم يأبه الفنان المصري أو الآشوري ولم يذعن للمؤثرات الخارجية، بل كانا مؤثرين في فنون الحضارات الأخرى.

فإذن التجارة لعبت دوراً هاماً في تفعيل العملية الفنية على مادة العاج من خلال تضمين البضائع بمادة العاج وهذا أدى إلى تلاقح الحضارات ونمو المنحوتات العاجية وازدهارها.

المبحث الثامن
المجاميع العاجية المكتشفة في التنقيبات الأثرية

من الواضح في العرف الحضاري والثقافي ان المقياس الذي يستند إليه الباحثون في قراءة البنية الفكرية والاجتماعية والتعرف على مدى التطور والتقدم الذي أحرزته أي حضارة من حضارات العالم القديم في مختلف المجالات يقتصر عادة على ما خلفته تلك الحضارات من أعمال فنية ومعمارية ومدونات، حيث تبقى هذه هي الدليل المادي الذي لا يقبل الشك في تحديد الرؤية الثقافية لكل حضارة والتعرف على حقيقة ذلك الموروث الذي لا يحتمل تأويلات كثيرة لوضوح معالمه. ولا يمكن ان تكون خارجة عن نطاق الوثائق التي تعزز هذه الحقائق. ويتم ذلك بواسطة اللقى الأثرية المادية التي ينتقل الباحث من خلالها إلى عالم متطور. على ما يبدو يخضع لمقومات وعوامل كان فيه الفكر سائداً بشكل كامل على تحقيق نظرة مستقبلية سواء كان من السلطة أم الفنان.

مما لاشك فيه ان حضارة بلاد الرافدين وحضارة وادي النيل فسرت وعرفت وحللت خفاياها من خلال ما خلفته من إبداعات فنية صاغتها أنامل فناني تلك الحضارات، حيث تركت لنا موروثاً حضارياً هائلاً، خاصة في مجال الفنون والأدب. بحيث نهل منها الكثير من الفنانين والأدباء فيما بعد، تركت لنا هاتان الحضارتان مورثاً غنياً بمضامينه غنياً باتجاهاته الفنية، متجدداً بتقنيته وأسلوبه، فضلاً عن مدونات احتوت على شتى المعلومات. استند الباحثون إلى هذا الكنز معدين إياه بأنه وثائق مادية صادقة وأصيلة غزيرة المعاني، على الرغم من مرور الآلاف من السنين. وقرئ من خلالها تاريخ الحضارتين بشكل تسلسلي لوضوح وحداتها التكوينية. مما تبعث على بث روح النشاط والفضول لدى الباحثين وتدفع على استمرارية العمل بقوة نحو اكتشاف ما هو اجمل وأبدع واصدق. ففي عواصم ومدن الإمبراطورية الآشورية عثر في مدينة خرسباد ونمرود على ألواح جدارية واعمال فنية تشتمل على منحوتات عاجية وقطع عاجية خاصة بالأثاث مصنعة لأغراض تزينية ووظيفية. عندما تم العثور على الأعمال العاجية بكافة مستوياتها الوظيفية والجمالية وتسبب ذلك في خلق أجواء بحثية جديدة لم تكن واردة في سياقات عمل المراحل البحثية قبل اكتشاف الألواح الجدارية في خرسباد ونمرود ونينوى. وذلك لكون مادة العاج تحمل ميزات وصفات غير معهودة في مواد أخرى، فضلاً عما تحمله هذه الأعمال من تقنيات متعددة ومضامين مغايرة للمضامين المنفذة على الألواح الجدارية أو

بالأحرى الفن الآشوري وما يمتاز به من أسلوب وتقنية ومضمون، ولأهمية وغرابة هذه اللقى فقد أثارت الكثير من الجدل والنقاش. ومازال تباين الآراء مستمراً إلى حد الآن.

عرفت حضارة الإمبراطورية الآشورية في الشرق الأدنى القديم لما كانت تقوم به من حملات عسكرية إلى مناطق شاسعة من العالم، وما تتمتع به من علاقات تجارية واسعة جداً. حيث تناقلت الحضارات على مر العصور أخبار الآشوريين ومازالت مستمرة لحد الآن، وذلك لأهميتها التاريخية والفنية والثقافية ودورها البارز في تفعيل الأحداث التي كان لها تأثير كبير في الشرق الأدنى القديم. "وكان من نتائج الحروب التي خاضها الآشوريون اكبر الأثر في امتزاج حضارات الشرق الأدنى القديم وتأثير بعضها بالبعض الأخر، وكان للآشوريين الفضل الأول في ذلك. ولاسيما إتباعهم سياسة تهجير سكان المناطق وجلب العديد من الصناع والرقيق من بلاد سوريا إلى بلاد أشور والإفادة منهم في بناء القصور والمعابد والمدن وصنع التحف الفنية المختلفة"[(١)].

وعلى هذا الأساس قام عدد من الرحالة البريطانيين بعمليات التنقيب في بلاد الرافدين التي كانت موطن الآشوريين. ومن أهم هؤلاء الرحالة الذين بدأوا التنقيب عن الآثار في بلاد الرافدين. وأول من عثر على العاجيات وقاموا بنقلها دون وازع أخلاقي من مدينة نمرود وخرسباد هم:

١. الرحالة الإنكليزي أوستد هنري لايرد (١٨٤٥-١٨٤٧م).

٢. الرحالة أوستد هنري لايرد بمعاونة هرمز رسام (١٨٤٩-١٨٥٤م).

٣. الرحالة الإنكليزي لوفتس (١٨٥٤-١٨٥٥م).

٤. الرحالة الإنكليزي جورج سميث (١٨٧٣-١٨٧٤م).

وقد أثارت فضولهم أطلال نمرود التي تقع في الجهة الشرقية لنهر دجلة مما دعاهم هذا الفضول إلى البدء بالحفر والنبش عما تخفيه وتحتضنه الأرض من كنوز ثمينة ونادرة. وكان ذلك منذ عام (١٨٤٥م).

٥. البروفيسور ماكس ملوان. بدأ بالتنقيب في العام (١٩٤٩م) واستمر في التنقيب حتى العام (١٩٥٨م). حيث عثر على مجاميع كبيرة من العاجيات في نمرود.

---

(١) سليمان، عامر والفتيان، احمد مالك، محاضرات في التاريخ القديم، ص١٧١.

٦. المنقب البريطاني ديفيد اوتس جاء بعد ملوان وهو لا يختلف بصفاته عن الذين سبقوه بالتنقيب واستمر بالتنقيب لمدة ثلاث سنوات منذ العام (١٩٦٠-١٩٦٣م).

٧. في عام (١٩٥٦) قامت مديرية الآثار العامة العراقية بالتنقيب في نمرود.

٨. في عام (١٩٧٦) دخلت مرحلة تنقيب الآثار بشكل مكثف ومستمر، حيث دعت الضرورة إلى النزول إلى أعماق البئر في القصر الشمالي الغربي[١] على الرغم من المخاطر المحدقة بهم فقد أرادوا من هذه المخاطرة أن يضيفوا بها إلى هذه الحضارة تألقاً آخر، وان يضيفوا لبنات جديدة إلى هذه البنية[*] التشكيلية، بإصرار لم يتوقف على الرغم من معرفتهم بالمخاطر. وعلى ما يبدو أنّ تحقيق هذه المغامرة أصبح قريباً جداً ودخولها بات وشيكاً لقراءة التاريخ الآشوري بتمعن. وان ما تحمله هذه البعثة من خزين معرفي، أشار إليهم إلى ان هناك كنوزاً مطمورة لم تكتشف لحد الآن، وهذا الاعتقاد كان صائباً عندما أعادت مديرية الآثار العامة التنقيب في عام (١٩٦٨ وحتى عام ١٩٦٩) عن طريق بعثة تنقيبية من نينوى أقرت التنقيب في نمرود، لكن ما عثروا عليه لم يكن يوازي طموحهم واعتقاداتهم المبنية على أساس الوقائع والأحداث التي عدت حلقة الوصل بينهم وبين ما هو مخفي في باطن الأرض من المواقع المهمة في البلاط والقصور الملكية الآشورية. ولسبب ما أوقف العمل لفترة طويلة، وعلى الرغم من طول مدة التوقف هذه فإنها لن تثن طموح وآمال المنقبين[*]، ليضيفوا حروفاً وسطوراً بل وصفحات جديدة إلى صفحات هذا التراث الثر، وهذا الكنز التاريخي النفيس، وكذلك يوقظ جانباً مهماً من جوانب هذه الأساليب الفنية ليضيف إلى الحضارة الآشورية رافداً جديداً من روافد الفنون الآشورية وقد حصلت هذه المحاولات الجادة بعد ان أصاب البروفيسور ملوان الياس من العثور على المزيد من العاجيات في الآبار الآشورية.

في عام (١٩٧٤) وانتهت في صيف عام (١٩٧٥) حيث أخرجت آخر قطعة عاجية وبعد معاناة طويلة ومخاطر جسدية وجهود متميزة، بذلت لأجل الحصول على ما هو غير مكتشف. وبعد عدة أيام من العمل المتواصل في حفر البئر (A J) شكل (٢٣) استطاعت البعثة

---

(١) أغا، عبدالله أمين والعراقي، ميسر سعيد، نمرود (كالح) وزارة الإعلام، ص٣١-٣٢.

(*) للاستزادة، سفر، فؤاد والعراقي ميسر سعيد، عاجيات نمرود، ص١٥.

(*) أحد المشاركين في التنقيب هو الشاب الفنان جنيد الفخري الذي دفعه إصراره وطموحه على ركوب المجهول لكشف ما هو غير مكتشف من كنوز آشورية الذي نزل إلى أعماق البئر (AJ) المقدر بـ(٢٥م) واستطاع بإخراج جميع قطع البئر العاجية وبهذا يكون قد ساهم في كتابة سطوراً جديدة للتاريخ.

التنقيبية ان تصل إلى عمق (٥, ٢١م) حيث ظهرت الأطيان المغمورة بمياه البئر. وفي أثنائه عثر على أول قطعة عاجية منقوشة نقشاً بديعاً الشكل (٢٤ آ). الرائدة هذه أعطت دلالات واضحة على وجود مجاميع أخرى من المنحوتات العاجية. وفعلاً تم الاستدلال على هذه المجاميع التي أغنت الجانب التاريخي والجانب الفني لكونها وثائق مادية لا تقبل الجدل إضافة لما خلفته من إشكاليات في الأساليب. وهناك إشارات مثيرة للجدل أعطت حقائق ودلالات ذات مغزى يشير إلى مدى عناية الملوك الآشوريين بمادة العاج. وقد ظهرت هذه الدلالات على ما ظهر من علامات واضحة المعالم على سطح سلة (زنبيل) مغطى بمادة القار عثر عليه أيضا داخل البئر (A J). والعلامات هذه عبارة عن بصمة لحبل القنب. ويشير هذا الخطاب إلى ان قطع العاج كانت ترزم داخل هذه السلال، وتعلق على ارتفاع معين بعيد عن مياه البئر وبعيدة عن أعين أعداء الإمبراطورية في حالة حدوث هجوم أو غزو على المدن الآشورية كأجراء احترازي في سبيل الحفاظ على هذا الكنز الثمين، ولربما تعاملوا مع هذه المادة روحياً لقدسية هذه المادة لدى الملوك الآشوريين. وهذه الإجراءات ما هي إلا تحوطات أمنية تسبق الغزو. تعد الآبار انسب الأماكن لغرض استخدامه كخزانة بعيدة عن الشك، تحفظ بها الأشياء الثمينة على مستوى معين فوق مستوى سطح مياه الآبار تحسباً من تلوثها. وهذا شيء لابد منه، لأنّ مياه الآبار هي بالتأكيد مخصصة لاستخدامات العائلة المالكة اليومي من شرب وطهي وغسل وسباحة. إذن تعد هذه إشارة إلى ملاحظة جديرة بالعناية تعطي دلالات لا يمكن التغافل عنها لتؤكد على أن الآبار التي اكتشفت فيها هذه المجاميع العاجية تقع داخل القصور الملكية الخريطة (٣). وهي كما ذكرنا سابقاً بان الملوك انفردوا بامتلاك هذه المجاميع العاجية.

هذه المعرفة التي استنبطت من خلال المجاميع الفنية العاجية التي تم العثور عليها من المنقبين كانت مدعاة حق للرؤية الفنية والعقلية التي سعت الإمبراطورية إلى تطور المعارف والعلوم والفنون في الفترة الآشورية الذهبية ما بين (٩١١-٦١٢ ق.م) و"لا نكون مغالين إذا قلنا بان الفضل في اكتشاف الحضارة العراقية القديمة قاطبة، والكشف عن ماضي العراق المعطاء يعود إلى الفن الآشوري. فقد كانت القطع الفنية الرائعة التي اكتشفت في نينوى وخرسباد ونمرود في أولى الحفريات التي أجراها بعض الذين حفروا في العراق، عاملاً مشجعاً لغيرهم من الهواة والباحثين عن الماضي بالمجيء إلى العراق والعمل في مواقعه القديمة المختلفة"[١]. في بداية

(١) سليمان، عامر والفتيان، احمد مالك، محاضرات في التاريخ القديم، ص١٨٧.

تكوين الدولة الآشورية. أي في العصر الآشوري القديم. كان الفن متأثراً بالفن السومري والاكدي. ولكن نلاحظ بشكل واضح ان الفن اكتسب ميزة خاصة أعطت للآشوريين هوية تميزت عن فنون حضارات العصور الأخرى. أما في العصر الآشوري الحديث فقد حاز على تقدم وازدهار يجسد تطوراً فكرياً وحضارياً بلغ فيه الفن الذروة والقمة. على الرغم من انه اقتبس بعض الأساليب، وأفاد من خبرة من سبقهم أو عاصرهم في الحضارة واخذوا منهم ما يرونه مناسباً لفنهم ومجتمعهم.

أخذوا هذا من الحضارات المجاورة لهم، فضلاً عن انهم كما سبق الحديث عنه، جلبوا خلال حملاتهم العسكرية خيرة الصناع والحرفيين المهرة من اجل الإفادة من خبراتهم الفنية والمعمارية وغيرها من أمور تتعلق بالجانب الفني. المهم في هذا البحث هو ان مجاميع العاجيات المكتشفة في المدن الآشورية اشتملت على العديد من المنحوتات ذات المواضيع المتنوعة، وأساليب مختلفة غير معهودة في الفن الآشوري، مما كان هذا سبباً وجيهاً في وضع الباحثين والمؤرخين أمام أسرار جديدة ومهمة.

تعطي المجاميع العاجية التي اكتشفت في نمرود تصريحاً بالدخول إلى المواقع التي اكتشفت فيها وذلك للوقوف على حقيقة هذه العاجيات والتوصل إلى أسرارها لكونها تحمل في أثنائها أكثر من أسلوب هذا من جانب ومن جانب آخر، فان المضامين المتنوعة والأغراض المتعددة قد أعطت للمواقع علاقة نوعاً ما إلى عائديه الأثر وأهميته ضمن قصور وبلاطات ومواقع أخرى، لأنّ في معرفة مضمون القطعة العاجية، ومعرفة عائديه الموقع تتوضح أمور كثيرة من الممكن ان تكون باباً للولوج منه إلى معرفة أصل القطعة العاجية وأسلوبها. فاما ان تكون آشورية أو مصرية أو فينيقية أو سورية. معنى هذا أنّها ربما تقودنا إلى الوسائل التي وصلت عن طريقها القطع العاجية سواء أكانت عن طريق الهدايا أم عن طريق التجارة أم الحروب كجزية أو غنائم وأسلاب. وذلك كما أكدته بشكل عام حوليات الآشوريين التي ذكرناها سابقاً.

كان لدى المنقبين والرحالة المغامرين الأجانب ضرورة ملحة بنهج مبدأ معين جراء ما توافر لديهم من حصيلة معلوماتية غزيرة، تؤكد ما تركه الآشوريون من موروث حضاري ثر، يحمل في طياته وثائق مادية أصيلة تعزز التاريخ الآشوري.

وعلى هذا الأساس فقد اخذ هؤلاء على عاتقهم روح المغامرة في البحث عن هذه الوثائق، على الرغم مما يحملونه من معلومات عن مواقع أثرية محددة وما تحتضنه هذه المواقع من حقائق مادية لا يمكن الاستغناء عنها. وهذا ما حققه فعلاً كل من لايرد وجورج سميث ولوفتس وملوان واوتس، وتبعتهم بعد ذلك البعثات العراقية المكلفة من دائرة الآثار العامة. وكانت حصيلة أبحاثهم وتنقيباتهم مئات القطع العاجية عثروا عليها في مواقع وأماكن مختلفة متقاربة ومتباعدة ضمن القصور الآشورية. وقد تمخضت عن تلك الاكتشافات ولادات عسيرة لكونها اشتملت على أساليب وأنماط وتقنيات لم تكن معهودة في الفن الآشوري ولا في حسابات المنقبين أو المؤرخين، إذ بدلت هذه الحقائق موازين وحسابات الفكر الذي كان محصوراً بدلالات ومقومات الفن الآشوري على الرخام فقط لكن المفاجأة كانت كبيرة لا تخلو من الصعوبة والدهشة بطبيعة الحال فيما ظهر على القطع العاجية من أسلوب وتقنية ومضمون ورموز لم تمت إلى الفن الآشوري بصلة باستثناء عدد من القطع العاجية التي نفذت في المشاغل الآشورية وبأيدي فنانين آشوريين إذ نفذت بنفس أسلوب الألواح الجدارية التي عثر عليها في ممرات وواجهات قصور الملوك الآشوريين. وبالوقت نفسه يعد هذا الاكتشاف مصدراً توثيقياً يؤكد تطابقه مع ما جاء من حوليات بعض الملوك الآشوريين الذين يذكرون فيها كيفية استقدام الصناع المهرة والحرفيين الفنانين كما ذكر في بعض هذه الحوليات كيفية فرض الجزية والغنائم، فضلاً عما ذكر فيما يخص التجارة الآشورية. وكيفية التعامل تجارياً بالعاج مع دول الجوار وحتى الهند كما ذكرنا ذلك في مبحث التجارة.

إن القطع العاجية المكتشفة أظهرت الأغراض الحقيقية والغاية التي نفذت من اجلها هذه القطع. وأظهرت أثر العاج لدى الملوك الآشوريين وحريمهم. حيث بدا على الكثير من الجوانب التزينية والوظيفية الأخرى التي كانت لها أهمية كبيرة لدى الأميرات والأمراء والملوك. يتوضح هذا الأمر من خلال المواقع التي اكتشفت فيها هذه القطع العاجية. معنى هذا هو أن المكان الذي وجدت فيه العاجيات يعطي دليلاً واضحاً على من كان يستخدم العاج. فالقطع التي اكتشفت في قطع وممرات قصور الأميرات أو الملوك والبعض الأخر في الغرف الخاصة بالقصر الملكي، من دون شك تدل على ان العاج كان من مقتنيات هذه الطبقة الحاكمة حصراً. وقد تنوعت استخداماته بين الجانب التزيني والجانب الجمالي والجانب الوظيفي وقد تنوعت القطع العاجية بين الحاويات والأمشاط وغيرها كما في الشكل (٢٤ ب) من التي اكتشفت في الممرات والغرف التي كانت تزين الأثاث والأسرة والعروش، وأموراً أخرى تتعلق بالقصور الملكية حصراً.

والمهم في هذا هو أن ما وجد في الممرات والغرف التابعة للقصر الملكي كانت قطعاً مهشمة ومبعثرة وعلى ما يبدو أن الذهب والفضة والعاج كان قد نزع من الأثاث. حصل هذا عندما سقطت نينوى. أما ما عثر عليه من قطع عاجية سليمة غير متضررة فقد كانت نتيجة إجراءات تحرزية كما ذكر سابقاً. تتخذ قبل كل حملة عسكرية أو غزو وذلك لغرض المحافظة على أكبر عدد ممكن من هذه القطع العاجية.

وكما نعرف أن الآشوريين كانوا يعمدون إلى إخفاء هذه العاجيات الثمينة في الآبار عندما يحصل عليهم غزو من الأعداء. ولهذا لم يجد الأعداء الوقت الكافي في البحث هنا وهناك أثناء الاحتلال. وعلى هذا الأساس فقد تم العثور على العاجيات من البعثات التنقيبية المذكورة سابقاً في المدن الآشورية كنمرود وخرسباد والتي قدرت بمئات القطع العاجية وكذلك المصوغات الذهبية. وبهذا تكون نمرود من المواقع التي تميزت عن غيرها من المواقع القديمة المتزامنة معها والتي سبقتها وحتى التي تلتها حيث "تم العثور على هذه القطع العاجية "المحفورة في تنقيبات النمرود للفترة الممتدة من (١٩٤٩ وحتى عام ١٩٦٣)........ هذا فضلاً عن القطع التي عثر عليها لايرد ولوفتس في القرن التاسع عشر (١٨٤٥-١٨٥٥) في بئر AJ"(١). وكذلك وجدت عاجيات أخرى في أماكن متفرقة منها في بئر الفناء (٨٠) ومنها في البئر (AB) من القصر الشمالي الغربي. فقد جاءت أكثر العاجيات اتقاناً وروعة في القصر الشمالي الغربي. كما حصل المنقبون على عاجيات لها قيمة فنية وتصميمية لا تقل أهمية عن سابقتها والتي عثر عليها "لوفتس ومنها مجموعة القصر المحروق حيث عثر على المجموعة الهائلة من العاجيات بين عامي (٥٤-١٩٥٥) وهي تحمل مضامين فكرية تتجلى فيها نظم اجتماعية واقعية وأسطورية. وقد عثر ملوان على أعداد أخرى وبخاصة في غرفة العرش وعلى منصة العرش وأبرزها رؤوس سيدات من العاج متقنة الصنع حرق معظمها بالنار مما أعطاها شكلاً فائق الجمال يميل إلى السواد"(٢) الشكل (٢٤- ج). وقد أكمل مسيرة البحث والتنقيب الآثاريون العراقيون الذين كان لهم دور بارز في العثور على مجموعات كبيرة من العاجيات في القصر المحروق وفي عدد من الآبار التي بدأ بها لايرد. وقد لوحظ ان كثيراً من هذه العاجيات كانت تطلى بعجينه ملونة تتصلب بعد ملامستها للهواء. ومنها الأخر مغلف بالذهب حيث وجدت وهي

---

(1) Oats, Jhon and David, Nimrud and Assyrian Imperial City revealed, British school of Archaeology in Iraq first published in 2001 P.90-91.

(2) Ibid, P.90-91.

مرمية على الأرض وقد نزعت عنها الأوراق الذهبية وحصل هذا عام (٦١٢ ق.م) كما جرى الشيء نفسه في الأثاث كالأرائك والعروش ومناضد وصناديق عاجية وأشياء أخرى متنوعة.

أما حصن شلمنصر فقد كان له دور متميز في التاريخ الآشوري لكونه كان يضم في أروقته الكثير من المواد وعد أفضل مكان "لخزن وتجميع الغنائم من مختلف الأنواع. وهذا يفسر العثور في العام (١٩٥٧-١٩٦٣) على كمية ممتازة ورائعة من العاجيات معظمها يوجد في مباني مخصصة داخل الحصن للغنائم"[(١)].

فإذا كان لأبار نمرود دور كبير ومتميز في حفظ جزء كبير من هذه النماذج التي قطعت شوطاً كبيراً في مجالات الفنون التطبيقية والصناعات الحرفية أسهمت المنحوتات العاجية الآشورية بدون شك بتدوين جانب مهم من التاريخ الآشوري بشكل صريح وحقيقي للحضارة الآشورية المتألقة، وما تنوع أساليب الفن العاجي الا دليل واضح على تنوع العلاقات الثقافية والتجارية والحربية مع الدول الأخرى. وهذه الكميات الهائلة من القطع العاجية التي أنارت جانباً أخر من جوانب الحضارة الآشورية. أدى الملوك الآشوريون دوراً متميزاً في إنشاء الحضارة الآشورية وتألقوا في دعم مقومات الجانب الفني بشكل متواصل. وقد برع في هذا آشور ناصر بال الثاني (٨٨٣-٨٥٩ ق.م) وشلمنصر الثالث (٨٥٨-٨٢٤ ق.م) فضلاً عن إنشاء قصور هذه المدينة التي تتمثل أماكنها "بالقسم الجنوبي الشرقي (والخاص بالسكن والحريم) وقد كشفت فيه (٢٤) غرفة صغيرة عثر على مجموعة نفيسة من الحلي النسائية والعاجية، كما كشفت في هذا الجناح ثلاث آبار رئيسة الأول يعرف بـ(NN) والثاني يعرف بـ(AB) والثالث يعرف بـ(AJ)"[(٢)].

عثر لايرد في البئر (AB) على عدة قطع عاجية ونحاسية وعثر ملوان على لوح كتابة على العاج مع غطاء مشمع مكتوب بالخط المسماري شكل (٢٥). كما عثرت البعثة البريطانية على مجموعة من القطع العاجية في البئر (NN). أما البعثة العراقية فقد عثرت في البئر (AJ) في العام (١٩٧٥) على نفس ما عثر عليه في هذا القصر من عاجيات. أما في العام (١٨٤٥-١٨٥٥) فقد عثر المنقب البريطاني لوفتس على مجموعة من قطع العاج في قاعتين لعرش من القصر المحروق كما عثر ملوان أيضاً في القصر نفسه على مجموعة أخرى. أما في القصر

---

(1) Ibid, P.90-91.

(٢) أمين، اغا عبدالله والعراقي ميسر سعيد، نمرود (كالح)، ص١٨٠.

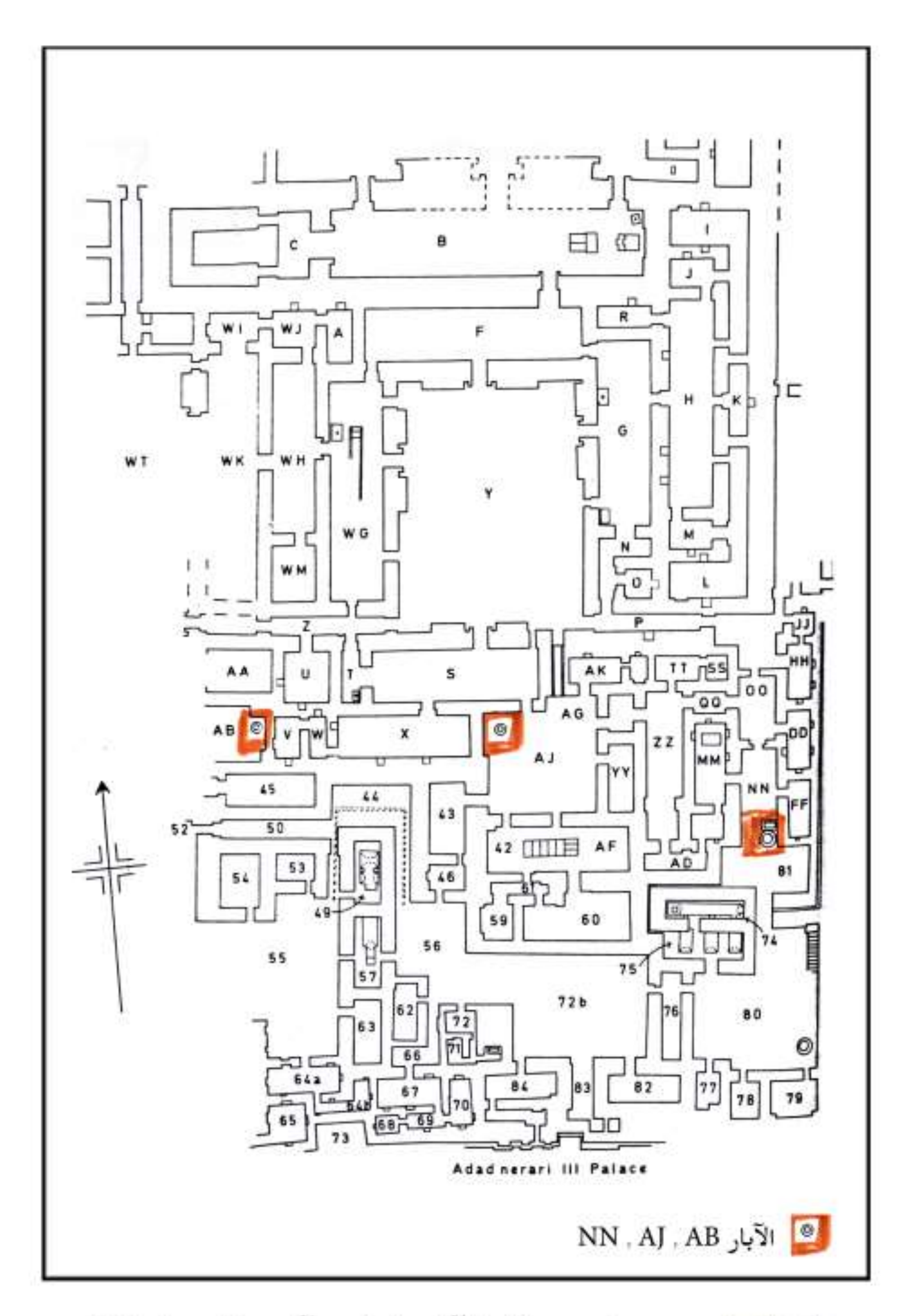
الملكي من حصن شلمنصر فقد عثرت البعثات التنقيبية في الجناح الذي استخدم كمستودع في القصر الملكي على كميات كبيرة من العاجيات الفريدة سواء أكان في أسلوبها أم في مواضيعها وحتى في تقنيتها وقيمها الجمالية.

بلا شك أن المواقع المذكورة هي من أهم وأغنى مواقع بلاد الرافدين لكونها احتوت على مجاميع عاجية تحمل في طياتها سمات فنية تتميز بقيم جمالية إبداعية تتمثل بأساليب متباينة تتمحور مضامينها الفكرية حول ما هو واقعي تارةً وما هو أسطوري تارةً أخرى تميل وحداتها التكوينية لمحاكاة الطبيعة، حصلت نتيجة عوامل عدة سبق ذكرها. إن أبرز مواقع هذه العاجيات هو النمرود حيث عثر المنقبون على أعداد كبيرة من العاجيات اشتملت على منحوتات بارزة ومجسمة وتشكيلات اختصت بالجانب الحرفي، اعتمدت بالأساس على الناحيتين التصميمية والتزيينية لمختلف الوظائف مارة الذكر. عثر على هذه العجيات في القصر الشمالي الغربي والقصر المحروق وقاعة شلمنصر وبعض ممرات القصور والقسم الآخر عثر عليه في داخل البئر (AJ) (*).

مؤشرات الإطار النظري

١. اكتشاف المنحوتات العاجية في بلاد آشور أعطت سمات دخول لتأويلات كثيرة دارت حول أسلوب الفن ومرجعيته.
٢. سياسة الانفتاح الآشورية أدت إلى تلاقح الحضارات مما حتم ذلك على التأثر والتأثير.
٣. العاج الخام والعاج غير المتكامل الإنجاز أعطى دلالات واضحة على وجود المشاغل الفنية.
٤. ظهرت أساليب فنية عدة تعود لفنون حضارات أخرى بالمنحوتات العاجية.
٥. اتسم الفن الآشوري كالنحت الجداري الحجري والنحت على العاج والرسم الجداري بأسلوب واحد ثابت.
٦. للحضارة السومرية دورٌ في تحولات نظم العلاقات الشكلية ونموها وتطورها لحضارات لاحقة.
٧. لأسلوب الفن الآشوري والمصري تأثير واضح على أسلوب الفن السوري والفينيقي.
٨. الموقع الجغرافي حتم على الفينيقيين أن يتأثروا بالفنون المصرية واليونانية وحتى الآشورية.

(*) للاستزادة: راجع فؤاد سفر وميسر العراقي، عاجيات نمرود.



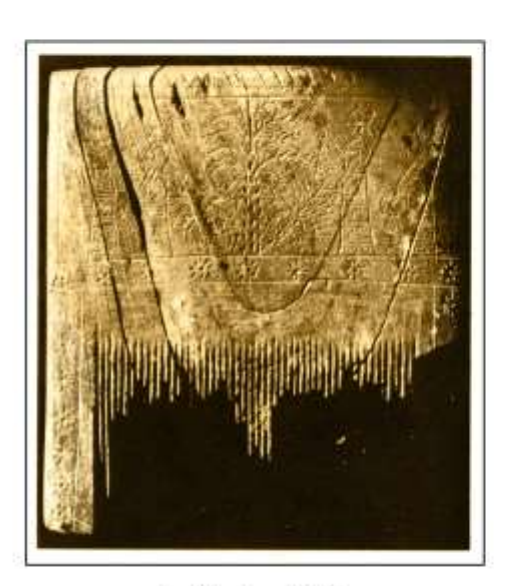
خارطة رقم (٣) تبين موقع الآبار في قصر آشور ناصربال الثاني



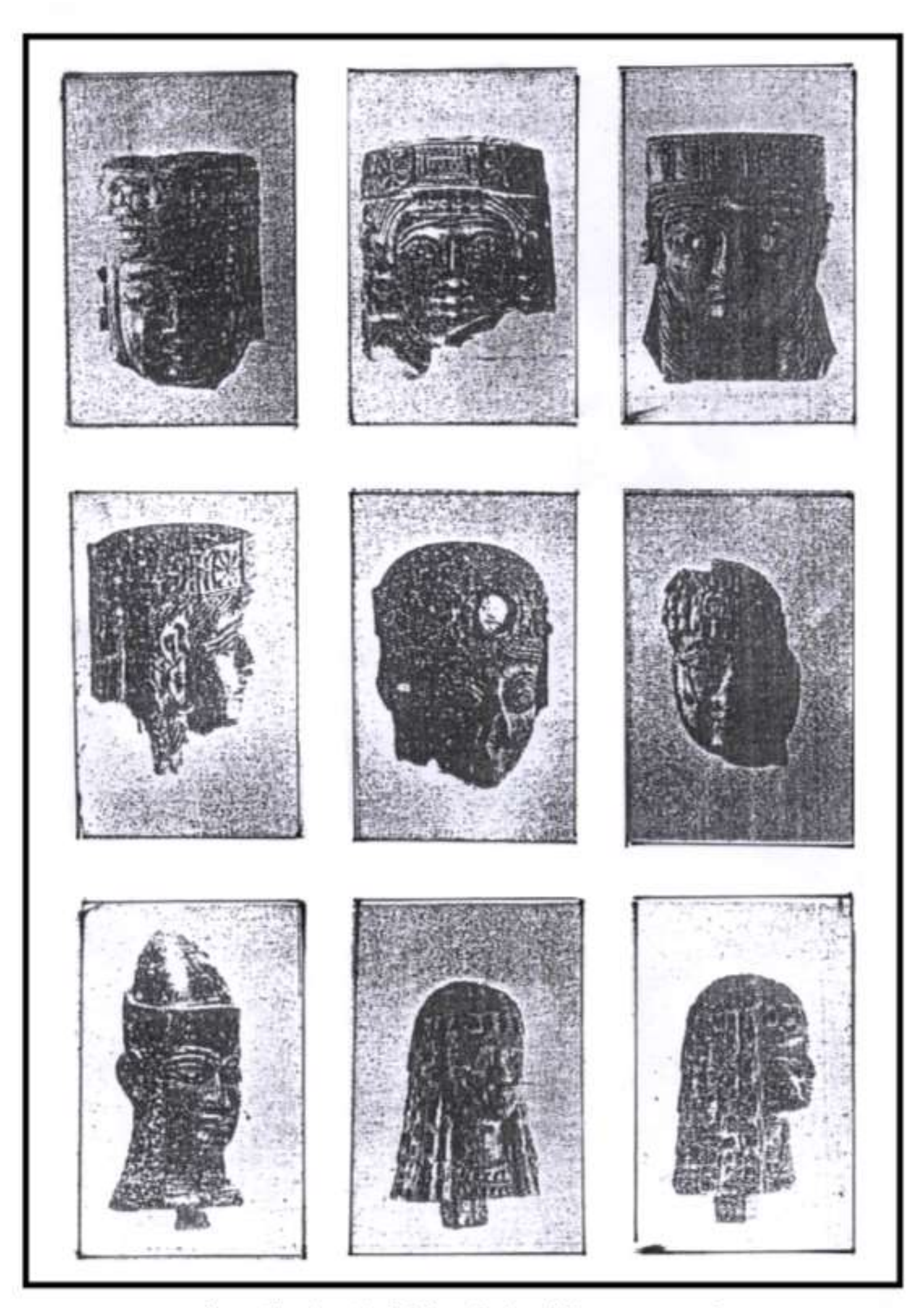
شكل (٢٣) البئر AJ



شكل (٢٤) آ
أول قطعة عثر عليها في البئر AJ

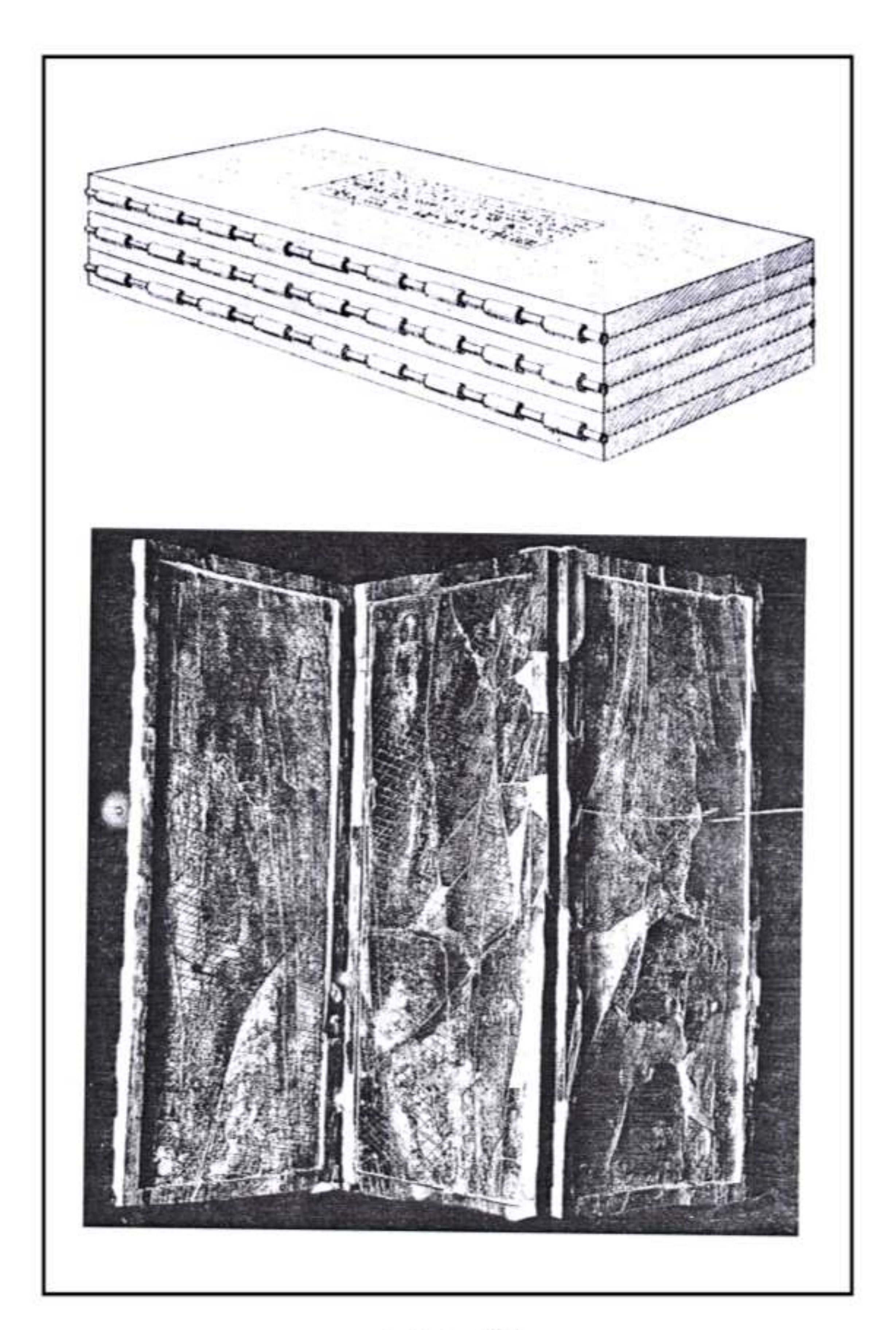


شكل (٢٤) ب



مجموعة من رؤوس تماثيل عاجية مختلفة اكتشفت في القصر المحروق

شكل (٢٤) جـ



شكل (٢٥)

الفصل الثالث

تحليل العينات

المبحث الأول: أسلوب الفن الآشوري.

المبحث الثاني: تحليل عينات الفن الآشوري.

المبحث الثالث: أسلوب الفن المصري

المبحث الرابع: تحليل عينات الفن المصري

المبحث الخامس: أسلوب الفن السوري

المبحث السادس: تحليل عينات الفن السوري

المبحث السابع: أسلوب الفن الفينيقي

المبحث الثامن: تحليل عينات الفن الفينيقي

الفصل الثالث

تحليل العينات

١ – الإجراءات:

سيقوم الباحث في هذا الفصل بتحديد الإجراءات التي تشتمل على تحديد مجتمع البحث واختيار العينة القصدية من المنحوتات العاجية الآشورية، والمصرية، والسورية، والفينيقية، وكالآتي:

أولاً: مجتمع البحث

يروم الباحث من خلال هذا الإجراء إلى تحديد المديات التي كانت فاعلة في العوامل الضاغطة على مؤثرات هذه الحضارات التي أدت إلى خلق فضاءات فسيحة لدى المتلقي محددة بتنوع الأساليب التي ظهرت من خلال العينات القصدية المنتخبة من التي اكتشفت في بلاد آشور (نمرود وخرسباد) والتي تضمنت الأسلوب الآشوري والمصري والسوري والفينيقي.

ثانياً: طريقة التحليل

في هذه الدراسة ينهج الباحث المنهج الوصفي التحليلي القائم على تحليل العينات لتحقيق محتوى الإطار النظري وصولاً إلى جوهر الإشكالية التي تشير إلى أهداف البحث.

ثالثاً: أداة التحليل

نظراً لتعذر الوصول لعاجيات المتحف العراقي والاطلاع عن كثب عليها، فقد اقتصرت الدراسة على المصادر العربية والأجنبية المتوفرة في مكتبة آشور بانيبال – جامعة الموصل ومكتبة المتحف الحضاري – الموصل، فضلاً عن مؤثرات الإطار النظري والصور الفوتوغرافية والخرائط .

رابعاً: منهج البحث

يعتمد الباحث في قراءاته للعينات على المنهج الوصفي التحليلي للمنحوتات العاجية الآشورية وذلك للوقوف على حقيقة العينات المنتخبة من المنحوتات العاجية المكاشفة في بلاد آشور.

المبحث الأول

أسلوب الفن الآشوري

من الدلالات الواضحة والصريحة في تجسيد العملية الفنية الآشورية والتأكيد على التطور والازدهار والنمو هي الاستقلالية في أسلوب العمل الفني المبني على واقعية متمثلة ببنية تشكيلية متوافقة مع مضمون اقتبس فيه الفنان مفردات عمله هذا من بيئته المتفاعل بكل إحساسه ومشاعره مع جوهر أحداثها ليعكس فيه الجانب السياسي والاجتماعي والديني بأسلوب يحمل الكثير من الإبداع في بنائياته التكوينية متمثلاً بوحدة عناصرها الفنية المتوافقة مع منظومته الفكرية.

الأعمال النحتية الآشورية على مادة الحجر والعاج تشترك بوحدة الأسلوب ووحدة العناصر التكوينية المرتبطة ارتباطاً صميمياً مع وحدة الفكر والغاية والهدف، وبهذا تكون للأعمال الجدارية والمنحوتات العاجية أهمية تاريخية وفنية واجتماعية وما تنفرد به من أسلوب أراد به أن يحاكي الواقع، وهذا ما أثبتته الأعمال الفنية المكتشفة في بلاد آشور.

الخصوصيات الفنية التي تميزت عن فنون مدن أخرى دفع الأوربيون إلى أن يتهافتوا على أطلال هذه الحضارة ليكونوا رواداً في الكتابات التي تبحث في جوهر الحضارات، أو لربما لأهداف أخرى غير معروفة. ولكون الحضارة الآشورية من الحضارات العريقة والمتميزة بين تلك الحضارات المعاصرة لها، والتي عرفت من خلال مجريات وقائعها التاريخية بأنها حضارة تتمتع بمواصفات خاصة ومقومات تخضع لنظم متوازنة. لذلك فقد خلقت هذه الحضارة تراثاً فنياً مثيراً يحكي جانباً مهماً ومؤثراً ومتميزاً عن حضارات العالم القديم الأخرى. وهذا التهافت لم يكن اعتباطياً أو عشوائياً، وإنما كان ردة فعل طبيعية لما كان لهذه الإمبراطورية من سمعة دولية انتشرت في أكثر بقاع العالم القديم، وذلك لما أقدم عليه ملوك وشعوب هذه البقعة من العالم المعروفون بمدى توسعهم المؤثر والمستمر وتأثير هذه الحضارة في المجالات الثقافية والفنية والسياسية في المناطق المجاورة، من خلال ما خلفه هؤلاء الحكام عن قصد من إنجازات تعكس رؤية مستقبلية في بلدهم والبلدان التي احتلوها.

بلغت حضارة بلاد الرافدين الذروة في التقدم، وبالذات في موروثها الفني الذي أمتد تأثيره إلى وقتنا المعاصر، حفزت هذه الحقيقة فضول وحماس سراق الآثار والحفارين والآثاريين والمؤرخين، ودفعتهم بإصرار على كشف حقيقة هذه الحضارة الغنية بموروثها الحضاري المبدع

الرصين موروثاً توثيقياً لغوياً وبصرياً كما هو الحال بالشواهد التوثيقية في عالمنا المعاصر (سمعية ومرئية). وهذا التهافت لم يكن اعتباطياً أو عشوائياً وإنما كان ردة فعل طبيعية لما كان لهذه الإمبراطورية سمعة دولية انتشرت في أكثر بقاع العالم القديم، وذلك لما أقدم عليه ملوك وشعوب هذه البقعة من العالم المعروفون بمدى توسعهم المؤثر والمستمر، وتأثير هذه الحضارة في المجالات الثقافية والفنية والسياسية في المناطق المجاورة من خلال ما خلفه هؤلاء الحكام عن قصد من إنجازات تعكس رؤية مستقبلية في بلدهم والبلدان التي احتلوها.

وعليه فإن العراق القديم " يعد أكبر بلد يقدم لنا ذلك العدد الهائل من المخطوطات الأصلية، التي تكشف عن تجانس حضارته منذ الألف الثالث ق.م سواء في الفن أم في الأدوات أم الديانة، حيث يتضح ذلك من الانتشار الكبير لصناعاته المنتشرة من أقصاه إلى أقصاه، مثلما تكشفه آثاره الفنية التي خلفها "(١).

لذا فقد قصدوا الأرض التي تحتضن أعظم الكنوز، وفعلاً استطاعوا بمدة زمنية قليلة أن يعثروا على ضالتهم في أطلال المدن الآشورية، (آشور، كالح، ونينوى، وخرسباد) أشارت حفرياتهم في هذه المدن إلى مدى العبث الذي أحدثه هؤلاء الحفارون الأجانب لغرض التعرف على ما سجلته هذه الحضارة من عناوين قيمة في المجالات الإنسانية التي كانت سبباً في بروز مؤرخين أبدعوا وبرعوا في استغلال هذه العناوين، أصبحت هذه المجالات الإنسانية منهلاً ومناراً نهل منه واستدل به كثير من الباحثين لكشف خبايا هذه الحضارة. مع العلم أن انطباع بعضهم وبنية أفكارهم كانا مبنيين على الجزء المعلن من هذا الموروث فقط، لأنه على ما يبدو أن ما كان مخفياً أعظم وأخطر. وهذا بطبيعة الحال تفسير لواقع حال الحفارين الأوائل الذين بدأوا في البحث عن الوثائق المادية لتظهير حقائق هذه الحضارة. الغاية منها طمس بعض معالم الوقائع التاريخية التي ربما لها تأثير مباشر في عدد من الدول وحجب المؤثر منها في السياسات الدولية. كما نعرف بأن التاريخ يعيد نفسه. وفعلاً فقد أعيد وتكرر ذلك المنهج عندما غزت قوات التحالف العراق بالسطو المسلح مع سبق الترصد والإصرار في المتاحف والمرافق الثقافية لأغراض ونوايا لا تخفى على أحد. وبهذا يكون قد توضح لنا بأن هناك أعداداً كبيرة من المعاثر لم يتم التعرف عليها لكونها تقبع في دهاليز المتاحف العالمية.

---

(١) النجم، محمد حسين، فلسفة الوجود في الفكر الرافديني وأثرها عند اليونان، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠٣، ص١٧٨.

فإذن تبقى حلقة من حلقات سلسلة هذه الحضارة مفقودة. فمن المحتمل أنه لن يطلع على هذه الحلقات المفقودة إلا قلة من العلماء في هذا المجال ومن المختصين في دراسة هذه الحضارة، من الدول التي احتفظت بكثير من اللقى الآشورية التي أصبحت بين أيدي المختصين في الآثار القديمة. ولاسيما آثار بلاد الرافدين " وآن لنا السبب لأن نذكر دراسة عن عاجيات العصر الآشوري المتأخر قام بها (ر.د. بارنيت) خلال السنين التي سبقت تنقيبات ملوان في النمرود وهذه اعتمدت على المجموعة التي كان من استحصل عليها على ما يقارب قرن من الزمان للمتحف البريطاني. ولقد برهنت على أنها قد جاءت من مصدرين: هما معاثر لا يرد في القصر الشمالي الغربي واكتشافات لوفتس في القصر المحروق "[١].

ومعاثر لاير ولوفتس أكدت حقيقة لابد من ذكرها كما نطق بها لسان حال الأستاذ الراحل الدكتور طارق مظلوم عما هو مخفي في مخازن المتاحف البريطانية من آثار عراقية غير معلن عنها.

ودعماً لهذا التصريح بهذه الوقائع فإن العام (١٨٤٥م) هو الشاهد والحكم في تأكيد هذه الحقيقة القاسية " حيث اكتشف لايرد أكثر المجموعة من الأشياء روعة. وفي الواقع فإن من بين الأشياء المكدسة هذه عرش وسند للقدمين مع أرجل من العاج. وكذلك اكتشفت مجموعة من السلطانيات (الطاسات) البرونزية ويبلغ عددها قرابة (١٥٠) أخذت بالكامل مع العاجيات إلى المتحف البريطاني حيث ذكر ذلك لايرد"[٢]. ثم أعقب ذلك الرحالة البيطاني (لوفتس) الذي أكمل مسيرة لايرد وسار على نهجه في هذا المضمار غير الشرعي من دون رقابة داخلية أو خارجية. فقد أغوى هذا الكنز الثمين الذي لا يوجد عليه (حراس غلاظ شداد) كما في الروايات الأسطورية فحملوا ما حملوا وما استطاعوا دون ترك أي شيء يذكر له فائدة " حيث عثر لوفتس في القصر المحروق على مجموعة هائلة من العاجيات عام (١٨٥٤–١٨٥٥م) وقد حفظت في المتحف البريطاني والتي سميت مجموعة لوفتس "[٣]. والأخرى مجموعة لايرد.

---

(1) Lloyd, Seton. The archaeology of Mesopotamia. Form the old stone age to the Persian canguest. Thames and Hudson, P. 219.

(2) Oats, Joan and David Oats. NIMRUD an Assyrian Imperial city revealed British School of Archeology in Iraq. 1st Published in 2001. P. 96.

(3) Ibid., P. 227.

إن ما تعرضت له مواقع حضارة بلاد الرافدين على يد الحفارين السباقين إلى نبش مواقع هذه الحضارة والعبث بها من دون رقيب، يعطي دلالة واضحة على أن كثيراً من آثار هذه الحضارة قد استخرجت ونقلت من دون أي وازع أخلاقي. المهم في هذا كما هو معروف، أن الفن يمثل دوراً فاعلاً لكونه يشكل وثيقة مادية وهدفاً رئيساً سعى إليه هؤلاء الحفارون. ومن ثم تبعهم بذلك الباحثون والآثاريون. فأهمية الفن ومدى خطورته في الجانب الإعلامي ليسا حديثي العهد. بل تم تفعيل دوره الوثائقي بوعي وإدراك عقلي منظم بوصفه حقيقة مادية منظورة من الممكن أن يؤدي دوراً تسجيلياً توصيفياً يخلو من التأويلات الكثيرة في تعريف المضمون. فضلاً عن ذلك فقد صاحب في كثير من الأعمال الكتابة المسمارية وفق مقومات تصميمية تعمل على استغلال الفراغ. فقد كان لهذا الأسلوب وضوح الرؤية التي تصب في تحليل الفكر الإنساني. والتعرف على البنية الفكرية للملوك فضلاً عن الإحساس الذاتي للفنان.

وكما هو معروف عن الفنان الرافدي بشكل عام والفنان الآشوري بشكل خاص بأنه كانت لديه محاولات جادة بالنزوع نحو الطبيعة. مما دعا ذلك إلى تحليل العمل على وفق معطيات توصيفية للبنية التشكيلية. فضلاً عما هو مدون عليها من كتابات مسمارية التي باتت عاملاً مساعداً في تعريف الصورة النحتية على مختلف المواد التي استخدمها النحات الآشوري كالحجر والعاج.

أما الفن الآشوري فقد أعطى توصيفاً كاملاً لما توصل إليه الملك من ثقافة عالية وسياسة حكيمة من جانب، وما برع وأبدع به الفنان الآشوري من جانب آخر، أنصب في رؤيته الفنية ومعالجاته للشكل الذي يتوافق مع نوع المادة التي يستخدمها في تنفيذ عمله الفني، وكما هو معروف عن الإمبراطورية الآشورية بأنها وصلت في توسعاتها إلى مناطق نائية خارج حدودها الإقليمية آنذاك. وهذه التوسعات الكبيرة التي تتحلى بانتصارات مستديمة على أشرس الأعداء، ما حصلت إلا نتيجة فعلية لما يتمتع به الملوك الآشوريون من حكمة وقوة. هذا كله جعل من الشعب الآشوري ومن ضمنهم الفنان الآشوري، أن يظهروا فخرهم واعتزازهم المصاحب لكبريائهم. وأن يبدو فعلياً بإحساسهم على أنهم قوم لهم مبادؤهم وشعب متحضر، وملوك ذوي حكمة يتفوقون بها على أقوام أخرى.

في هذا الإحساس لا يبدو الفنان الآشوري مبتعداً كثيراً عن هذا الانطباع، كما يتمتع هذا الفنان بخبرة تؤهله لاكتساب أسلوب يميزه عن غيره من الناس العاديين، كما هو الحال لدى

بعض الفنانين الذين يتفاعل في داخلهم هذا الإحساس.. مما ولد لديه شعوراً بالأنا العليا. ودواعي هذا الشعور أيضاً هو ان للفنان الآشوري منزلة متميزة لدى الملك وهو أقرب إنسان للحدث من غيره.

وهذا ما نستقرئه من خلال النص الخطابي لأسلوب البنية التشكيلية ولاسيما فيما يتعلق بنشاطات الملك لكونه العدسة التصويرية المرافقة للملك. والدليل على ذلك هو أن أسلوب الفنان الآشوري في الخطاب المتفاعل مع مفردات النص كان صريحاً واضحاً في البنية التشكيلية كونها لا تقوم بتوصيف النص الخطابي فحسب بل تعطي دلائل بينة تشير إلى أن هذا الفنان كان له دور بارز في تفعيل الحدث على وفق رؤيته المتعلقة بالأسلوب والتقنية، وكيفية اختيار الوحدات التشكيلية في سبيل تفعيل المضمون، كما وأعطى على ما يبدو لحريته قيمة في تحديد الوقت الذي يتم فيه إنجاز موضوع معين. والإشارات الواضحة في بنائية الأسلوب الفني الآشوري التي تفسر المنجز القصدي، هو أن القيم التعبيرية في التكوينات التشكيلية خضعت لخزين معرفي وذوق فكري جمالي حقق حالة توازن في التنسيق والتوافق بين نظم العلاقات في التكوين الواحد والتي لا تخرج عن " اعتبار المنجزات التشكيلية، قائمة على نظم من العلاقات المتفاعلة داخل بنائية التكوين "(١).

وهيكلية هذه البنى المعتمدة على النسق الفلسفي لم تأتِ من فراغ، وإنما ولدت من أثر خزين فكري متكامل تم عن طريق تجاور المفردات مجسدة بذلك كل المساحة الفنية الآشورية لتتمظهر من خلال أسلوب الفنان الآشوري، ويستنطق بها المادة وليعلن للملأ على أنه أحد عناصر العملية السياسية المتخذة من الفن وسيلة للتعبير عن جوهر القضية لتصب في المجرى الذي يتوافق مع العوامل الكفيلة في تعزيز الاتجاه الإعلامي مجسداً به نشاطات الملك المختلفة وفعالياته في جميع ميادين الإمبراطورية.

هذه الاعتبارات دفعت إلى تقوية عزيمة الفنان وترسيخ وعيه وتسخيره نحو ما هو أرقى في سبيل إرضاء الملك الذي هو نائب الإله على الأرض أولاً، وثانياً توظيف أفكاره بما يتناسب مع إمكانياته وإبداعاته الفنية ومقدرته على تحقيق أعماله، مستوحياً ذلك من داخل بيئته الاجتماعية، بمحاولة جادة لمحاكاة الواقع، وفق رؤية فنية يترجم فيها البنية الفكرية التي تتمحور حول المجالات الثقافية والسياسية والاجتماعية. وبهذه الرؤية وبنيته الفكرية المتحددة بنص

---

(١) صاحب، زهير، الفنون الفرعونية، ص٢٣٠.

خطابي على وفق معطيات اجتماعية نستطيع أن نستقري ذات الفنان ونستوحي من خلال ما أبدعته أنامله المتوافقة مع منظومته الفكرية المتسلسلة والمتفاعلة مع مجريات الأحداث الهادفة ليؤكد بذلك على " أن رسالة الفن هي أن يعقل ويمثل الوجود بوصفه حقيقياً في تظاهراته الظاهراتية، أي في توافقه مع مضمون متماسك المنطق تجاه ذاته، وله بذاته قيمته الذاتية. ليست حقيقة الفن إذن حقيقة الصوابية البسيطة وهو ما يقتصر عليه بما يسمى بمحاكاة الطبيعة، بل على الفن كيما يكون حقيقياً أن يحقق التوافق بين الخارج والداخل، على أن يكون هذا الأخير متوافقاً مع ذاته "(١). وهذا ما أراد الفنان الآشوري أن يحققه بأسلوبه الفني.

وبهذا نكون قد توصلنا إلى هدف يجسد واقعاً حقيقياً يتمثل بالجانب الديني والسياسي الذي يخضع له الفنان والشعب الآشوري على حد سواء وقد تأكد ذلك بالأعمال النحتية المنفذة على مختلف المواد ومنها مادة العاج المخصصة للبلاط الملكي حصراً، كما ذكرنا ذلك سابقاً. فإذن الدافع الأساسي في هذا هو المعتقد الديني الذي طغى على أكثر الأعمال بما يتوافق مع الواقع الاجتماعي الآشوري. وكذلك فيما يتعلق بالجانب السياسي فيما يخص الإعلام الذي بات رسالة واضحة وموجهة في الأسلوب الفني الآشوري المحافظ على أصالته.

يتضح مما تقدم أن هناك إشارات واضحة أكدت على خضوع الفن الآشوري لواقعية أسلوبية هادفة تتحرك على وفق سياقات عمل ثابتة، مبنية على عناصر مقتبسة من الواقع البيئي الاجتماعي، بتيارات فكرية متجددة مستقلة عن نمط فنون الأمم الأخرى. وتفعيل نشاطاته الفكرية مع مادة العاج على وفق منظومة معلوماتية متراكمة محسوبة حساباً دقيقاً تتحرك على وفق ميوله واتجاهاته الفنية التي ذكرناها سابقاً لذا نرى أن " العملية الإبداعية في فن النحت تتجسد بفعل التجربة الفكرية وتحويلها رموزاً صورية بعد تحريرها من كينونتها الطبيعية لتتحول إلى رموز قدسية في الفعاليات والطقوس والشعائر الاجتماعية "(٢).

عندما يتفاعل هذا الإحساس يولد لدى الفنان حرية نوعاً ما بالتحرر والانطلاق بإمكانياته الفنية التي تفعل لديه الدافع الغريزي قبل الشعور ومن ثم ينظم رموزه شعورياً لغرض إنجازها بالصورة التي توازي القيم التي يحملها والمتناغمة مع بيئته. وعلى هذا الأساس فإن " العمليات الشعورية الرمزية مقيدة بالواقع، مما يحد من عملها الخيالي الحر، على الرغم من أنها قد تساعد

---

(١) هيجل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨، ص٩٦.
(٢) صاحب، زهير، الفنون السومرية، ص٢١٢.

المبدع على عمليات تصميم المدركات وتحريرها بربط المعاني فيها بعضها بالبعض الآخر "(١). وعليه فقد أبى الفنان الآشوري أن ينساق وراء تيارات فنية تجاورت مع الفن الآشوري، التي لا تخلو من الجمال والتقنية المبدعة المتمثلة بأساليب فنية متباينة كان يمارسها فنانون أجانب في الموقع الذي يعمل فيه الفنان الآشوري. حصلت هذه الممارسات كنتيجة بديهية في استغلال هذه الكوادر بما مر ذكره في الفصل السابق. وهي بطبيعة الحال تحمل أساليب فنية متباينة في مضمونها وفي تقنيتها مع أسلوب وتقنية ومضمون الفن الآشوري. إلا أن الفنان الآشوري لم يصمد أمام هذه التيارات فحسب، بل أثر ولم يتأثر وبقي محافظاً على نسق ثابت ينسجم مع منظومته الفكرية على وفق سياقات انصهرت في البنية التشكيلية لتؤكد الحفاظ على الهوية الآشورية التي نستقرئ من خلالها الأسلوب الفني كنتيجة طبيعية لحالة الوعي والإدراك المتعلقة بمقومات العمل الفني الخاضعة لكيان مستقل يستلهم مفرداته الفنية من عادات وتقاليد مستوحاة من طبيعة المجتمع الآشوري. فالأعمال الفنية التي خرجت من بين أنامل الفنان الآشوري كانت فيها الرؤية الفنية للبنية التشكيلية ثابتة وواضحة ورصينة الخواص والأسلوب والمضمون، وذلك نتيجة تفاعله الصميمي مع بيئته ورصانة بنيته الفكرية.

وبحكم واقع الحال المفروض على الفنان الذي يحتم عليه التحرك على وفق المستوى الفني والاعتباري الذي يحاول فيه الفنان أن يتوافق ويتلاءم مع من يعمل في معيته. لأنّ الواقع المتفاعل معه " يؤكد أن هذه المادة كانت محصورة على استخدامات الملك وأعضاء أسرته وحاشيته فقط "(٢). إذن تبعاً لهذا الواقع فإن فن نحت العاج الآشوري أعطى دلالة واضحة في فهم واقع حال الفن الآشوري واتجاهاته العقائدية قياساً بفن نحت العاج للأمم الأخرى وعلى الرغم من صغر حجم المنحوتات العاجية الآشورية لمحدودية مساحة الناب العاجي فإنها لا تبتعد في مجال الخصائص والمميزات التي بنيت على أساسها الجداريات الكبيرة المنفذة على الحجر الكلسي. فإن دل هذا على شيء ما فإنما يدل على أن الفن الآشوري يتمثل بنمط واحد ومبدأ واحد لا يختلف على مر السنين وعلى الرغم من تنوع المادة الخام. فإنه مر بخطوات متسارعة خضع لبنية فكرية متجددة شملت الإبداع في مجال الجمال والتقنية، استحضر فيها الفنان الخط كوظيفة والضوء كقيمة مدركة استطاع من خلالهما أن يؤديا دوراً مهماً في تحقيق السطح النحتي

---

(١) أحمد عيسى، حسن، الإبداع في الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٩، ص٧٨.

(2) P. R. S. Moory, Culture through Object. Ancient Near Eastern studies in Honour of Moory, 2003. P. 377.

الذي يوحي بالنفور، ويتفاعل هذان العنصران بشكل فعلي ويتجاوران مع العناصر الأخرى ليبثا خطابهما وتحاورهما مع إحساس ومشاعر المتلقي بأسلوبية مستقلة خالية من التلوث ليتركا لدى المتلقي انطباعاً عن بنية الفكر الآشوري بمبدأيته الثابتة التي يهدف بها إلى تحقيق خطاب تسجيلي له دوافعه وغاياته التي استظهرها بكل جرأة منذ عهد آشور ناصر بال الثاني في نمرود (٨٨٣-٨٥٩ ق.م)، وقد تنوعت هذه المنظومة النحتية وشملت العديد من المواد (الحجر الكلسي، البرونز، العاج) واستمرت هذه المنظومة بالتطور والإبداع إلى نهاية عهد آشور بانيبال (٦٢٦ ق.م)، ولكن تأثير الفن الآشوري في فنون الحضارات الأخرى بقي مستمراً ولحد الآن. صحيح أن الفن الآشوري وكحقيقة لابد من ذكرها هو أن توسع الإمبراطورية الحيثية كان لها تأثير نوعاً ما على بعض الجوانب في استخدامات المنحوتات وكذلك العمارة وذلك بحكم واقع الحال الذي لا مجال لذكره هنا، لكن نود أن نذكر بعضاً من هذه الجوانب وهي أن " في المناطق المركزية لبلاد الحيثيين كانت تماثيل ذات الصناعات السحرية التي توضع على الأبواب من الأمور الشائعة حتى خلال عهد الإمبراطورية العظمى، وكان نفس هذا النوع من تماثيل الأبواب في الالاخ (تل عطشانة) قد استخدم أيضاً على جانبي ممر إلى السلم منذ أوائل (الألف الثاني ق.م). ذلك أن الألواح الجدارية من هذه الشاكلة تعد عنصراً بنائياً مألوفاً في فن العمارة الحيثي الحقيقي على غرار ما هو موجود في (الاكاهيوك) حيث زخرفت قطع البناء بالمنحوتات الناتئة من أوائل عصر الإمبراطورية العظيمة "(١) شكل (٢٦).

هذا الواقع كان مفروضاً على الآشوريين بداية تكوين دولتهم، لكن مفهوم التطور الحضاري بدأ يأخذ بالتنامي تماشياً مع حكمة ملوكهم وفكرهم النير. فقد استطاع الفنان الآشوري أن يعمل على الأخذ بنظر الاعتبار كيفية الاستقلال والتحرر من السبل التي كانت مهيمنة على بعض عناصر فنونه ولاسيما في مجالي الفنون الجدارية والمعمارية التي قطعت شوطاً كبيراً، حيث حققوا تقدماً وازدهاراً كبيرين. فأكدوا استقلاليتهم في مجال فن النحت بأساليب خضعت لمقومات اجتماعية آشورية وسياسية ودينية وتقنية فنية رسخت مفاهيم جديدة في الفن لم تكن معهودة في تقنيات وأساليب الفن السابقة، إذ ترجمت بنية فكرية محلية في بنية تشكيلية متجددة ومتطورة وقد " تحقق الإنجاز السياسي والحضاري لكل ما كانت آشور تود إحداثه، بعد أن تحررت من النير الحوري الميتاني في (القرن الثالث عشر ق.م) في ظل حكامها الثلاثة العظام

---

(١) مورتكات، انطون، الفن في العراق القديم، ترجمة د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، ١٩٧٥، ص٣٧٢.

"[1] وهم كل من (اددنيراري الأول ١٣٠٧-١٢٧٥ ق.م) و(شلمنصر الأول ١٢٧٤-١٢٤٥ ق.م) و(توكلتي ننورتا الأول ١٢٤٤-١٢٠٨ ق.م)[2].

الشيء المهم في هذا والذي نريد أن نؤكد عليه هو أن الفنان الآشوري على الرغم من هذه الأحداث التي آلت ببلاد آشور وتعايش معها وأصبح جزءاً منها. فإنه آثر إلا أن يستقل بأسلوبية فنية منح من خلالها هوية حددت شخصيته الفنية التي ميزته عن أساليب فنون الشرق الأدنى القديم ببنية تشكيلية متوازنة العناصر اكتسبت أصالة وواقعية متحدياً بإمكانياته الفنية فناني الدول الأخرى. وهذا ما لاحظناه فعلاً في البنية التشكيلية التي اتسمت برؤية واضحة وأسلوب فني جديد عكس فيه رؤيته الحقيقية مجسداً بها ولاءه للملك وبني جلدته بإبداع فني يميل نحو تحديث الفكرة الفنية الدينية والسياسية والاجتماعية بأسلوب موجه وتقنية تتمثل فيها الناحية اللغوية والبصرية التي كانت ومازالت تؤكد العوامل التي نستطيع أن نقول عنها بأنها لا تخضع لمؤثرات خارجية، وإنما كانت مؤثرة في أساليب فنون الدول الأخرى التي سنأتي على ذكرها لاحقاً. هذه العوامل كما ذكرت سابقاً تتلخص بالنزوع نحو الاستقلالية والبنية الفكرية المتجددة والخطاب الهادف وتحقيق الأمثل والأكثر إبداعاً والانطلاق نحو تفعيل ذاتيته بترميز حريته عن طريق وحدة بنيته التشكيلية المتناغمة مع رؤيته الفنية بحصانة ملكية استظهرها بأسلوب فني واعٍ ومدرك.

ساعدت هذه المقومات على التصدي لأية تيارات سياسية، أو دينية، أو اجتماعية، أو فنية خارجية. ونتيجة لاستهواء الملوك مادة العاج هذه، فقد شجع ذلك على التفكير باستحداث مدرسة فنية متخصصة لا تقبل بأي تيار دخيل على مفهوم المدرسة الآشورية للفن، حتى لا يؤثر أو يعصف بما أبدعته أنامل الفنان الآشوري وفكره النير، فضلاً عن أنه يرفض أي مفهوم آخر حتى لا يتعارض مع رؤية البلاط الملكي أو سياسة الدولة، ومفهوم الفن ومدى أهميته الإعلامية وتأثيره النفسي، ووظيفته الاجتماعية والثقافية. لذا عمد المسؤولون إلى استغلال هذا المرفق الحيوي لأمور دعائية تدخل في صلب العملية السياسية، فضلاً عما هو تزييني ووظيفي. ولشدة العناية بهذا المرفق وأهميته البالغة فقد أنشئت عدة مشاغل في حدود البلاط الملكي. والدليل المادي الذي يؤكد وجود مثل هذه المشاغل في القصور الملكية هو أن الآثاريين لاحظوا " بين

---

(١) المصدر السابق، ص٣٤١.

(٢) ساكز، هاري، عظمة بابل، موجز حضارة وادي دجلة والفرات القديمة، ترجمة د. عامر سليمان، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٧٩، ص٦٠٧.

العاجيات وجود أنياب لفيل وتجهيزات (عدة) عامل العاج فضلاً على القطع العاجية غير المنجزة بشكل كامل أي لم يكتمل نحت جميع أجزاء موضوع القطعة. وذلك يعني وجود منحوتات عاجية قد نحتت في النمرود (كالح) نفسها حيث كان قد التحق بعض الحرفيين بالقصر "(١) شكل (٢٧ آ آ ، ب). أنشئت هذه المشاغل لتعدد أغراض هذا الفن الذي بات يصب في خدمة البلاط . لذا فقد ولد هذا الاستهواء مشاغل عدة خصصت كما قلنا لأشغال العاج. ونظراً لخصوصية هذه المادة الجمالية، فقد استغلت من قبل حريم البلاط لسد احتياجاتهم من أكسسوارات وحافظات وعلب عطور وغيرها مما يتعلق بزينة النساء هذا من جانب. ومن جانب آخر فقد كان للعاج استخدامات كثيرة كما قلنا في الفصل الثاني في تطعيم الأثاث والعروش بالمنحوتات العاجية التي باتت تشكل جانباً مهماً ليس للعروش فحسب بل للأسرّة والكراسي. كل هذا بمجمله وباختلاف استخداماته فقد دلت المكتشفات الكبيرة العدد من القطع العاجية المنفذة بمختلف مستوياتها وأساليبها، على مدى ومقدرة الفنانين في إمكانية تطوير هذه المادة كما هو حال الفنان الآشوري الذي عمد إلى إضفاء مسحة جمالية عبر فيها بطريقة ذكية لا تخلو من الرمزية ليضيف سطوراً جديدة من خلال تلاعبه بمادة العاج وخلقه حواراً فنياً متناغماً بين الواقعية والرمزية. وما هذا الأسلوب إلا بمثابة خطاب لغوي بغض النظر عن مديات خضوعه للناحية الدينية. لكنه تجرأ على ذلك ليس من خلال ما يتعلق بخصوصيات الملك ونشاطاته فحسب، بل نلاحظ ذلك في كل جزء من أجزاء أعماله التي تتوزع بين التعبير عن الملك الإله والشخوص الآخرين والزخرفة والحيوان.

من الممكن استنباط ذلك من قراءة البنية الفكرية للفنان الآشوري والتعرف على مدى نباهته وعلو شأنه وبساطة ذاتيته التي تعكس إحساسه المرهف على ما يبدو في بنيته التشكيلية ورؤيته الفنية التي تنجم عن خزين معلوماتي يفصح عن توجهاته الفنية نحو مجال الذوق السليم والقيم الجمالية والتقدير الذاتي الجيد وفق معايير وخبرة فنية اكتسبها من خلال ممارسة طويلة، إذ استطاع هذا الفنان أن يهيمن على المادة الخام بغض النظر عن حجم القطعة لكون الحجم لا يشكل عائقاً لديه، فهو باستطاعته استنطاق القطعة التي يتفاعل إحساسه بكل أجزائها والتي تتحرك فيها أنامله ليصوغها بكل دقة وأناة على وفق مفردات موضوعه بأسلوب خضع لعدة عوامل، منها الجانب السياسي والديني والاجتماعي والثقافي والفني والبيئي والاعتباري.

---

(1) M. E. Mallowan, The Excavation of Nimrud (Kalho), 1949-1950. Ivories from the N. W. Palace, P. 48.

من الممكن التعرف على هذه العوامل من خلال أعماله الفنية على مادة العاج نستوحي منها قيماً فنية تبنى على أساس العناصر الفنية الأساسية المعتمدة في كل عمل فني. حيث اعتمدها الفنان عن وعي وإدراك واضعاً إياها نصب عينيه لكونها تعد قيماً جمالية تدفع المتلقي بالاتجاه الصحيح نحو تفسير النص الخطابي بالمفهوم اللغوي الذي يقترب من رؤية الفنان المجسدة بالكتلة العاجية حيث تمخض عنها بنية تشكيلية اتسمت بالوعي والإدراك حصلت نتيجة خبرة فنية متراكمة وخزين معرفي تلاحمت فيها العناصر بشكل يخدم العملية الفنية.

لغة الفن هذه بطبيعة الحال لغة عالمية والدليل على فهم الفنان الآشوري لهذا الاعتبار المجازي هو أن ما أقدم عليه هذا الفنان من أعمال نحتية شملت العديد من المواضيع الاجتماعية والسياسية والخاصة بالبلاط الملكي من طقوس دينية ومراسيم واحتفالات، واعتماد هذا التوجه الفني بهذه العناية كما ألفناه عليها كانت لدوافع سياسية وعقائدية واجتماعية وفنية خاصة، إذ كانت لنصوصه الخطابية إشارة واضحة إلى أن الفن رسالة لغوية تُبث إلى جميع الأقوام والأجناس تحت رعاية ملكية موجهة بالاتجاه الذي لا يخرج عن نطاق خدمة الإمبراطورية. وهذا يعني أنهم عدّوا الفن إعلاماً دعائياً ونفسياً موجهاً انطلق من صلب العملية السياسية ليستنطق انفعالات ومغازي واتجاهات الكوامن المراد إعلانها والإفصاح عن كل ما هو مباح بوعي وإدراك وبتقنية فنية عالية حيث تمثلت هذه المواصفات في قطع صغيرة من العاج كما تبدو للمتلقي وكأنها نحت بارز عند استكمال القشط ، أو قطعة كرافيكية عندما يستخدم فيها النحات أسلوب الحزوز وهذا سيبدو واضحاً لاحقاً في تحليل العينات.

إذن من خلال ما أقدم عليه النحات الآشوري في عنايته بصياغة البنية التشكيلية على مادة العاج، على وفق المعطيات الاجتماعية والذاتية. فقد كانت إصداراته الفنية تتواصل بنسق واحد يخضع لعوامل ذاتية تنبع من بنية فكرية متطورة ومبدعة لا تؤثر في عمله المتغيرات التي تحصل في مساحة قطعة العاج. فعلى ما يبدو أن النحات الآشوري يتحرك بإمكانية يتحكم بها دون سواها، ويتصرف بشكل إيحائي على أنه امتداد للفنان السومري الذي أبدع في الأختام الأسطوانية.

في كثير من القطع العاجية التي أكد فيها النحات الآشوري على أسلوبه بشعيرة دينية من الشعائر الطقسية أداها هذا الفنان على وفق معايير فنية مدركة خضعت لنظام روحي كان سائداً آنذاك. و" إن لكل شكل من أشكال الوجود ومصدره في قدرة من الإدراك العقلي للمعنى، وبان

كل هذه المجالات التي أسلفنا ذكرها تعمل كلها معاً بطريقة عضوية في بناء الحقيقة الروحية "[١]. والمدركات العقلية لم تكن خاصة بشريحة محددة أو بالتحديد بين الفنانين وهواته ومتذوقيه وإنما تتجاوز هذه الطبقة لتشمل طبقة العلماء والمثقفين في مختلف الفصائل التي يتكون منها المجتمع الآشوري، هذا ما أخبرنا به النحات الآشوري بأسلوبه الذي تمسك به وحصنه من التلوث الذي كان من الممكن حصوله لولا معتقده ومبدأه الذي جعله أن يكون أسلوباً خالصاً رصيناً محافظاً على مقوماته كافة بكل يقين. حيث لم تشكل التيارات الأسلوبية التي ظهرت خلال مئات القطع العاجية أي تحول في سياقات عمل النحات الآشوري، ولم تشكل أي بعد ضمني ولغوي لا في النص ولا في التقنية عما هو مألوف في النسق الأسلوبي للنحات الآشوري. هذا يعني أنه لأصالته بقي متألقاً على الرغم من التحول الذي طرأ في التقنية على بعض القطع العاجية، فهي لم تفقد أية قيمة من القيم الجمالية والاعتبارية والبيئية. وعلى هذا فإن الفنان الآشوري قد حافظ على أسلوبه الفني لعدم وجود تحولات في الفكر الآشوري مما حافظ بها على عدم التقلبات الأسلوبية.

يبدو أن عدم التحولات السياسية كان سبباً في سيادة كاملة لأسلوب الفن الآشوري على الفنون الأخرى أي أن النظم السياسية بعيدة عن الخروقات والتيارات السياسية الخارجية، مما لم تترك أي أثر أو ضغط في النظم الفكرية للمجتمع الآشوري.

وعلى هذا الأساس بقي الفنان الآشوري يتحرك بمصداقية ضمن ساحة فنية ذات دلالات مبنية على أسس مستوحاة من بيئة تخضع لقوانين محلية وضعية تتمحور حول نظم ودلالات إنسانية يتحرك بموجبها الفنان ويتفاعل معها بكل شفافية وعمق اجتماعي له مدلولاته النفسية. وهذا تعبير على أن " الذهن الإنساني يحركه إحساس دائم بالاهتمام بكل الظواهر المحيطة به ويحركه حب الاستطلاع لإدراك كنهها. وهذا الإحساس المسيطر هو الذي أدى إلى الاكتشافات العظيمة وإلى أهم التعابير الفنية الإنسانية "[٢]. هذه القيم الإنسانية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بجوهر الفنان الآشوري الإنسان بقضيته، الإنسان بوجدانه، الإنسان بعلاقاته الصميمية وبيئته المتأصلة.

---

(١) مونرو، توماس، التطور في الفنون وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة، ترجمة محمد علي أبو درة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ج١، ص٢٤٠.

(٢) رايسر، دولف، بين العلم والفن، ترجمة د. سلمان داؤد الواسطي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦، ص١٨.

إن ما عثر عليه في قاعات وممرات وآبار القصور الرئاسية من قطع عاجية لهو دليل مادي واضح على استقلالية نص الفنان الخطابي الذي تعودنا عليه في مشاهد الحجر الكبيرة. ولكن كما قلنا بأن التحول الذي ظهر على المنحوتات العاجية، هو تحديث آخر في سياقات عمل جديدة للنحات الآشوري على مادة تفتقر إليها بلاد آشور. مما تطلب ذلك دراستها ومتابعتها بحذر وجد بشكل يتوافق مع هذا الحدث الطارئ وأهميته والذي أتسم بتقنية غيرت موازين العمل التقليدي المتبعة في قراءة البنية التشكيلية لفن الجداريات الآشورية. جوّز لنا أسلوب تنفيذ بعض القطع العاجية الآشورية إعادة النظر بحساباتنا بكل المعايير التي وظفت سابقاً في الدراسات التي قامت على تحليل تقنية ونص العمل النحتي الآشوري. وتتفاوت مديات تفسير تحرير النص تبعاً لما يحمله المتلقي من خزين معرفي في تعريف النصوص باختلاف زمانها ومكانها.

إن قراءتنا لأسلوب الفنان الآشوري تعطينا دلائل أخرى وتوضح لنا على أن هنالك إشارات لغوية توصيفية تقودنا إلى توكيد الصفة الاختزالية والميل نحو التسطيح في إنشاء الأشكال لتنفيذها بإمكانية فنية عالية. كما أن الصفة الرسمية والفرضية الموازية للعامل الجمالي دفعت بالنحت البارز الآشوري إلى التعامل مع أقل ما يمكن من الجهد العضلي واليدوي في النحت على العاج وللحفاظ على هذه الحقائق المشار إليها سابقاً من وعي سابق للعمل أو بالشكل التلقائي أو بحكم حرفيات العمل المتوارثة وهي دليل على وجود خزين كافٍ من المعلومات يتحكم بها ذوق الفنان ورؤيته الفنية التي تخضع لعامل البيئة. كما أن أسلوب اعتماد تأثير النحت العاجي من خلال التركيز على كرافيكية السطوح المنجزة تحيلنا على واحدة من الأسباب غير الظاهرة في قلة النحت الآشوري المدور إذا جاز ذلك أو غلبة المنجز من النحت البارز على النحت المدور. وكذلك الاعتماد على التفريغ الأولي للكتلة المراد نحتها. واعتماد هذه المراحل الأولى كأسس إنهاء مبكرة للعمل النحتي أي اعتماد اختزال السطوح الخاصة بكتلة الحجارة أو قطعة العاج المراد نحتها. هذا ما تحدثت عنه مجمل أعمال النحات الآشوري المقتصرة على ما يسمى بالنحت البارز الجداري.

والعاجيات التي اكتشفت في النمرود كانت متنوعة الأهداف والأغراض وهذا ما أجمع عليه الباحثون الآثاريون الأوائل ومنهم أوتس حيث أكد على أن " العديد من القطع العاجية مصنوعة من العاج كلياً أو مغلفة بغلاف عاجي. والعاجيات المتبقية من الخراب الذي لحق بنمرود معظمها يأتي من الأثاث كالأرائك والعروش أو المناضد التي نعجز عن تحديد شكلها الأصلي. وهناك أيضاً صناديق عاجية صغيرة من العاج المدور (شكل ٢٨ آ، ب، ج، د، هـ،

و) فضلاً عن أوانٍ عاجية حسنة التزيين لعلها كانت حاويات مساحيق تجميل أو حاويات ملح الطعام (شكل ٢٩ آ، ب ، ج، د، هـ ، و).. والعديد منها كان مغلفاً بالذهب "[١]. الغريب في هذا والمهم هو أن الفنان الآشوري لم يأبه بكل هذه الأنساق المستوردة التي اشتغلت عليها هذه العاجيات والتي سنأتي على ذكرها لاحقاً.

إن التنقيبات التي أجريت في النمرود وخرسباد تحققت بأزمان متفاوتة وبوسائل شرعية وغير شرعية وبشكل منظم. وقد " بدأت في نمرود حفريات غير منتظمة عام (١٨٢٠م) عندما حاول بعض الأعراب نقل مجموعة من الأحجار لبناء قبر أو ضريح لأحد شيوخ المنطقة بترخيص من حكام الموصل آنذاك. ثم لفتت أطلال نمرود أنظار الرحالة الأجانب فبدأ أولى التنقيبات عام (١٨٤٥) من قبل أوستد هنري لايرد الإنكليزي الجنسية، عندما شرع بالحفر في ٨ تشرين (١٨٤٥-١٨٤٦م) واستمر بعد ذلك من (١٨٤٩-١٨٥٢م) بمعاونة هرمز رسام.

في العام (١٨٥٤-١٨٥٥م) قام لوفتس الإنكليزي الجنسية بالتنقيب ثم أعقبه جورج سمث في العام (١٨٧٣م). وبعد ذلك توقفت التنقيبات من ذلك الحين عدا قيام بعض القرويين بالحفر والنبش بحثاً عن المنحوتات والحلي والذهب التي يمكن بيعها ونقلها إلى أوروبا بتشجيع من (التجار الأجانب) ويمكن ملاحظة التقطيع في بعض الألواح الناتجة من قيام بعض التجار والسراق بنقل ما يمكن نقله وبيعه "[٢]... ماذا تعني هذه الحقائق بنظر الأوربيين ما مصير هذا التراث الذي حمل إلى مواقع لا تراث لها؟ وهل أعلن عن كل ما بيع وما سرق؟ تعد هذه الحقائق من البديهيات التي تؤكد الفرضيات التي تحدثنا عنها سابقاً التي تسببت في طمس بعض الحقائق التي كانت ضمن شفافية العملية السياسية التي أشار إليها النحات الآشوري في أسلوبه الذي تحدث عنه. وبعد أحداث القرصنة هذه توقفت نوعاً ما بقيام البعثات التنقيبية المكلفة من وزارة الآثار العامة ١٩٢٧.

بعد هذه التنقيبات في مرافق القصور الملكية كافة. اتضح من خلال الكميات التي عثر عليها في كل موقع من المواقع المهمة في نمرود، أن بعض المواقع كانت قد " أقامها الآشوريون كمخازن للعاجيات ولربما أشبه ما تكون بمتحف خاص بالعاجيات لأهميتها الكبيرة لدى الملوك الآشوريين وكذلك أيضاً لعددها الكبير وتنوع القنوات والأغراض التي جلبت من خلالها ليس فقط

---

(1) Oats, Joan and David , Nimrud. An Assyrian imperial city revealed. British school & Archaeology in Iraq.

(٢) أغا، عبدالله أمين والعراقي، ميسر سعيد، نمرود (كالح)، ص٣١.

لتلك التي تستخدم لزخرفة (الديكور) الاثاث (مثل الكراسي والعروش والأسرة) وإنما لعدد من مواد التزيين والحليات الصغيرة المصنوعة من العاج. وقد اكتشفت كميات كبيرة منها في المدن الرئيسة بشكل بارز في نمرود وخرسباد وآشور "[1] وبطبيعة الحال فقد احتوت هذه المواقع على كميات كبيرة من العاجيات تم الحصول عليها عن طريق القنوات التي مر ذكرها، مضافاً إليها ما أنتجته الورشات الفنية التي خصصت لأشغال العاج والتي تضمنت منحوتات عاجية وأعمالاً عاجية حرفية. ومن بين أهم هذه المواقع هو " حصن شلمنصر الذي قدم لنا أعظم كمية من العاجيات ذات جمال فائق، وخاصة مجموعة من التماثيل العاجية صغيرة الحجم لرجال يقودون الحيوانات ويحملونها (شكل ٣٠ آ، ب) وأهم موقع لخزن وتجميع الغنائم من مختلف الأنواع هو (حصن شلمنصر) وهذا يفسر العثور في عام (١٩٥٧-١٩٦٣م) على كمية ممتازة ورائعة من العاجيات معظمها يوجد في مبانٍ مخصصة داخل الحصن للغنائم والكمية كبيرة بحيث إن هناك أعداداً ما تزال غير مسجلة توجد في المتحف العراقي "[2]. وعلى ما مر به المتحف العراقي من كارثة إنسانية نتيجة الأعمال البربرية اللاحضارية. فقد شكلت معوقات جديدة تضاف إلى ما لم نعرفه عن قطع أخرى توجد كما قلنا سابقاً في دهاليز المتاحف العالمية، كما قلنا: إن هذه المجاميع الكبيرة تضم مجموعة من الأساليب تستحق الدراسة والوقوف عندها ومقارنتها بمثيلاتها من المنحوتات العاجية للدول المحيطة لبلاد النهرين. وكحقيقة لابد من ذكرها هي أن القطع العاجية الآشورية التي وجدت في نمرود وخرسباد قليلة جداً بالنسبة للعدد الهائل الذي عثر عليه، علماً أن هناك ما يهمنا في هذه المئات من القطع ألا وهو بنيتها التشكيلية التي تتباعد وتتقارب من البنية التشكيلية الآشورية والتقنية وأحياناً النص الخطابي. وهذا ما سنتعرف عليه لاحقاً. وعلى ما يبدو وجود ورشات فنية تماثل الورشات الآشورية المخصصة في استخدام العاج، كما تشير الدلائل التي تطرقنا إليها سابقاً استناداً إلى حوليات الملوك الذين أشاروا بفخر إلى حصولهم أو فرضهم العاج من ضمن الجزية والغنائم. وقد قيل أنه عثر على ورشات " في شمال سوريا أو جنوب (Anatolia) أو (Zingirli) ومنطقة (Carchamish) وفي منطقة (Arslan Tash) ومنطقة (Rasshamra) ومنطقة (Samaria) و(Megiddo) "[3].

(1) Parrot, Andre. Nineveh and Babylon, Thames and Hudson. P. 144.

(2) Oats, Joan and David, Nimrud an Assyrian imperial city revealed. British School of Archeology in Iraq. 2001. P. 239.

(3) Parrot, Andre, Nimrud and Babylon, Thames and Hudson, , P. 154.

وبما أن هذه المواقع في أعلاه كانت تحت السيطرة الآشورية فإن هذا يسوغ الهيمنة التامة على كل ما موجود فيها. أما المدن التي تخضع لسيطرتهم وتبدي ولاءها لآشور فتفرض عليها الجزية المنظمة. فضلاً عما جاء عن طريق الهدايا كما تطرقنا لذلك سابقاً. المهم في هذا هو أن هذه من المرافق المهمة التي وردت فيها العاجيات إلى المخازن أو المتاحف الآشورية، والمواقع المهمة التي عثر فيها على كميات كبيرة والتي ذكرت سابقاً قد أشارت إلى " أن تلك العاجيات الرائعة شكلت جزءاً من الجزية المدفوعة (قبل ٧٤٠ ق.م) من (Taharka) إلى الملك أسرحدون بعد غزوته الثانية إلى مصر "(١).

وهناك دلائل أخرى تشير إلى أن حكام آشور والمجتمع الآشوري كانت لهم علاقات طيبة مع بلدان أخرى تخضع لقوانين ونظم إنسانية مبنية على أساس التوجه الصحيح نحو خلق وضع سلمي بعيد عن القسوة والوحشية في العلاقات. وهذا ما ظهر فعلاً على القلة من الأعمال النحتية البارزة سواء على الحجر أم العاج التي تجسد حالة المحبة والوفاق. وهنا يبرز التساؤل الذي طالما غاب عن كثير من الباحثين وهو (لماذا لم تظهر أعمال جدارية أو قطع فنية عاجية تكشف الجانب الإيجابي المضيء من هذه الإمبراطورية ؟ لماذا أعلن عن الجانب المظلم من الإمبراطورية في التعامل مع الآخرين ؟ علماً أنه كانت هناك علاقات سلمية واسعة متبادلة بين الحكام الآشوريين والبلدان الأخرى تتسم بالدبلوماسية والعلاقات الودية والحميمة التي تخضع لمقومات إنسانية اجتماعية سياسية، وهناك إشارات واضحة تستقري الجانب المضيء من السياسة الآشورية مما بدا أنه " كان لاستقبال السفراء والمبعوثين من الملوك الآشوريين في عصرهم الأخير مراسيم وتقاليد خاصة تفصح عن هيبة الملك وقوته وعلاقاته الودية مع الملوك والحكام الذين أرسلوا السفراء وجلبوا الهدايا. وكان السفراء يضعون الهدايا أمام الملك كرمز للصداقة... كما كان للهدايا المتبادلة بين الحكام والملوك أثرها في إيجاد علاقات ودية أو لتقوية تلك العلاقات. وقد يكون بعضها على صيغة جزية وضرائب تقدم إلى الملك الأقوى. وقد تكون متبادلة بين ملوك متكافئين من حيث المنزلة "(٢). هذه هي إحدى الحقائق التي مارستها الدولة الآشورية مع الدول الأخرى. وهنا يتوارد إلى ذهننا سؤال لابد من طرحه ولابد من الإجابة عنه. الكل يعلم أن الدولة الآشورية وصلت إلى أبعد نقطة أرادت أن تصلها ودولة فيها من التقدم الحضاري ما لم ينكر ولديها هذا الكم الهائل من الفن ضمت في ايواناتها وممراتها وواجهاتها هذا

---

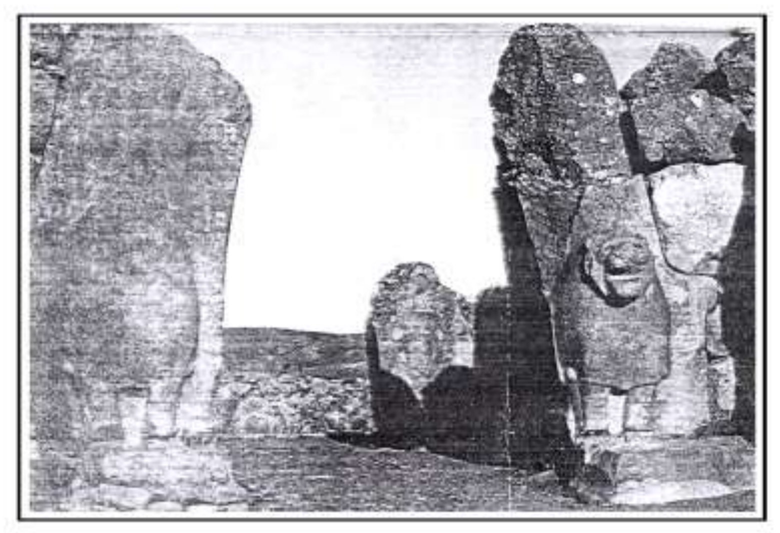
(1) Ibid., P. 154.

(٢) سليمان، عامر، العراق في التاريخ القديم، موجز التاريخ الحضاري، ص٧٥.

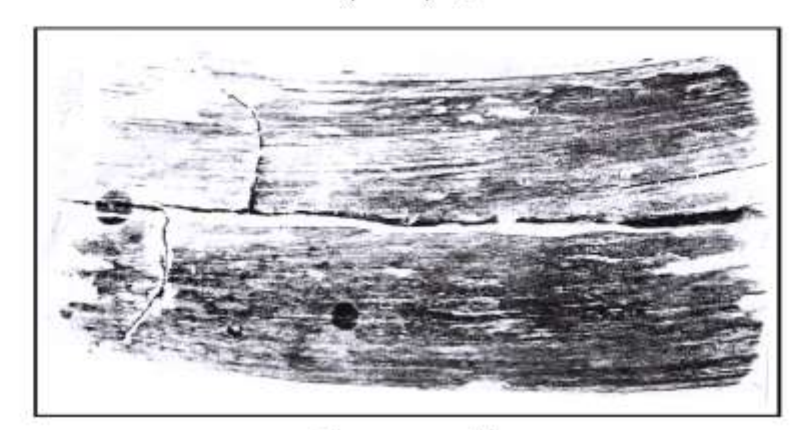
الفن الرفيع الفن الهادف الفن الحقيقي الفن الواعي، فضلاً عن المكتبة الآشورية لا نقل أكثر. ألم يكن هذا جانباً مضيئاً في الدولة الآشورية؟

نلاحظ بلا شك أن هذا التفسير يضاف إلى ما ذكر سابقاً حيث الكثير من الجوانب الإنسانية الصحيحة قد أخفيت عن قصد في دهاليز المتاحف الأوربية وأطمست حقيقتها منذ بداية الحفريات عام (١٨٤٥) ولحد ما قامت به البعثات العراقية الخاصة بمديرية الآثار العراقية من ممارسة نشاطها.

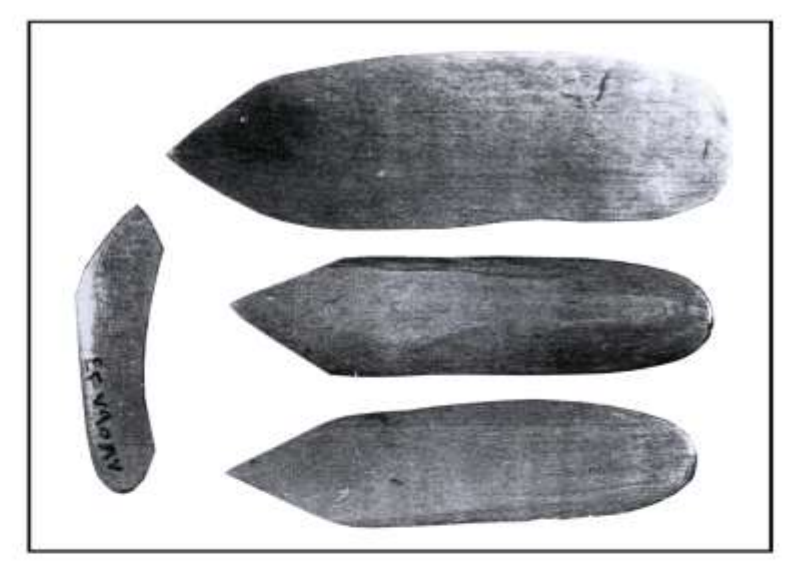
المهم في هذا كله هو أن الفنان الآشوري أدى دوراً كبيراً ومهماً في كشف هذه الجوانب، لأن ما أقدم عليه بأسلوب رمزي يعكس واقعية المجتمع الآشوري الذي حمل قيم هذا المجتمع الإنسانية من خلال تأكيده على القيم الجمالية المتسمة بالعمل الفني والتي أفصحت عن حالة الهدوء والسكينة والاطمئنان والاستقرار المقروء من خلال النص الخطابي المنصهر في سطوح منبسطة وانسيابية وخطوط لينة ذات حيوية فاعلة في توجيه المتلقي نحو الجانب المضيء من المجتمع الآشوري. وكان للعاج حالة متميزة في تجسيد هذا الجانب المنير، فضلاً عن النظم الاجتماعية والسياسية والثقافية.



شكل (٢٦)



شكل (٢٧) آ



شكل (٢٧) ب


(آ)


(ب)


(جـ)

شكل (٢٨)



(د)



(هـ)



(و)

شكل (٢٨)



(آ)



(ب)



(جـ)

شكل (٢٩)


(د)

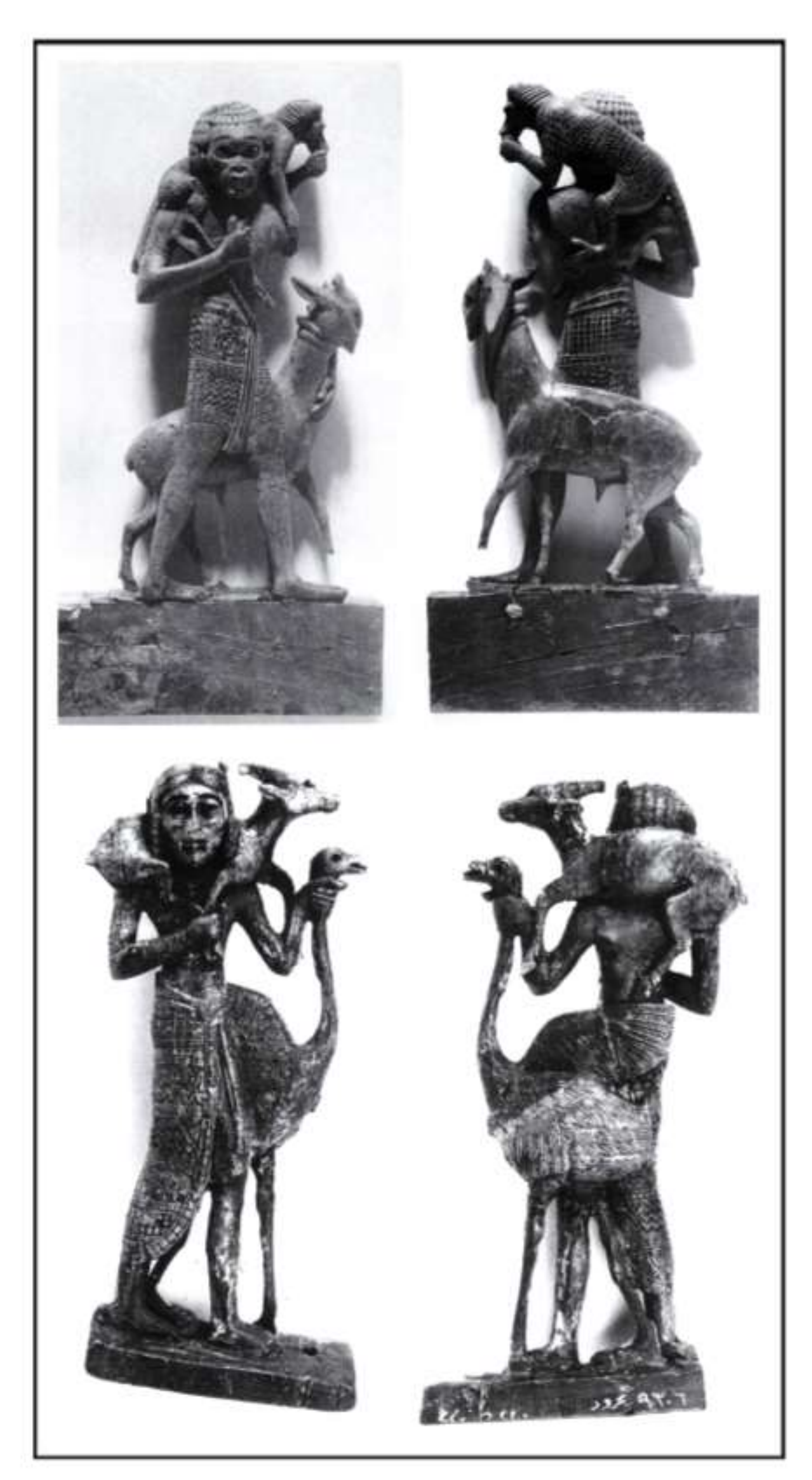

(هـ)


(و)

شكل (٢٩)



شكل (٣٠) آ



شكل (٣٠) ب

المبحث الثاني

تحليل عينات الفن الآشوري

لم يزدهر الفن الآشوري وينمو إلا بعد أن خضع لوعي وإدراك عقلي جعله يتخذ اتجاهات ومسارات جديدة في البنية التشكيلية التي حصلت نتيجة ضاغط سياسي وثقافي واجتماعي، هذه الاتجاهات وهذه المسارات حددت هوية الفن الآشوري واكتسب شخصية متميزة عن فنون الحضارات الأخرى المعاصرة للحضارة الآشورية. وعلى الرغم من أن عدداً من التأثيرات الطفيفة التي وقعت نتيجة الهيمنة الحورية والميتانية أيضاً على بلاد آشور فإن الفنان الآشوري كان حريصاً على أن يترجم أفكاره بواقعية جديدة من خلالها بكل دراية نحو تفعيل العمل الفني مجسداً البيئة التي ينتمي إليها، وبإبداع لم يسبقه به أحد من فناني الحضارات الأخرى أراد بإبداعه أن ينافس فنون الحضارات الأخرى من جانب، ومحاولة محاكاة الواقع والنزوع نحو الطبيعة بوعي فني مدرك من جانب آخر ليحقق فيهما القيم الجمالية ويؤكد عليها لكونه يجد فيها التحرر من اللاوعي.

لذا نرى أن الأسلوب الفني الذي اعتمده وتميز به عن غيره من الفنانين المعاصرين له. أصبح يخضع لنظم علاقات تمثلت فيها البنية التشكيلية بأحسن مظاهرها الفنية التي نتجت عن بنية فكرية متجددة ومُستحدثة تطوراً وإبداعاً في العناصر الفنية التي جسدت أسلوباً وتقنية يخضعان لقيم جمالية فذة متمثلاً في المظاهر التي " استندت إلى الخيال الديني وعلى معين لا ينضب من الأشكال الرمزية والأسطورية "[(١)] والاجتماعية والاقتصادية والدينية مؤكداً فيها على الجانب الإعلامي. كما حصل ذلك في جداريات حجر الرخام التي لا تقل العاجيات عنها أهمية من ناحية النظم الاجتماعية والبنية التشكيلية والإبداع الفني.

فالشكل رقم (٣١) عثر عليه في نمرود وهو يمثل الملك آشور ناصربال الثاني واقفاً بالمنظر الجانبي ويرتدي الملابس الملكية الرسمية ويعتمر على رأسه التاج الملكي. وقد تمظهرت بتقنية عالية تمت بواسطة قشط خفيف للمساحات الخلفية (Background) معتمداً في عمله هذا بالدرجة الأساسية على الخطوط الخارجية (Out Line) التي حددها الفنان على قطعة العاج التي تنساب أنامل الفنان بكل حرية وجرأة ومقدرة فنية عالية. كما هو معهود في إمكانية الفنان

---

(1) Lloyd, Seton. <u>The archaeology of Mesopotamia. Form the old stone age to the Persian canguest</u>. Thames and Hudson, P. 221.

الآشوري، إذ تجسد تقنية الخط هذه قيمة عليا في عملية توصيف المضمون الذي لن يتمظهر إلا بحركته وتشكيلاته التي تقوم بتحديد سطوح مبسطة وفق بنية تشكيلية تتناغم مع بنيته الفكرية التي تشكل إبداعاً فنياً خضع لتقنية فنية واعية في استغلال فراغات الملابس بزهرة البيبون وخطوط متباينة الاتجاهات تمثل شراشيب الرداء، إضافة إلى التنوع في حركة خصل شعر اللحية والرأس المتدلي من الخلف أسفل التاج الملكي.. أما بالنسبة للقدمين فتمثل حالة السير بتؤدة لتتناسب مع الفعل الطقسي الذي يتطلب الوقار، وبدراسة تشريحية نزع بها نحو الواقعية ليحقق الجمالية.

في هذا العمل نرى أن قيمة الضوء تتجلى في اكتساب الشكل حالة من النفور والتجسيم الذي يعطي إيحاءً بنفور السطوح بشكل يزيد في ديناميكية السطوح وكأنما كان للضوء قيمة عليا لدى الفنان الآشوري ولربما هذا قريب إلى رؤيته الفنية وحساباته العملية لأن ما يبرر ذلك هو تعمده بالقشط الخفيف من خلال ما مر ذكره يؤكد على أن الفنان أكد أسلوبه في النزوع للطبيعة والتأكيد على حركة الخطوط في التشكيل المتوافق مع المضمون، واعتماد الضوء بوصفه عنصراً مهماً في تأكيد السطوح الخفيفة البروز التي صاحبها التبسيط والاختزال المعتمد في استغلال الفراغات المحدثة بزخارف نباتية محورة وزخارف هندسية ليضيف هيبة للملك.

فأسلوب هذا العمل أسلوب آشوري واقعي لن يخضع لأية تيارات خارجية، بل كان إبداعاً محلياً أراد به أن يعبر عن حقيقة الفن الآشوري وإمكانيته الفنية في التعبير المتمثل بالإتقان والدقة المعهودين بالفن الآشوري.

شكل رقم (٣٢)(*)

يتكون اللوح العاجي بالأصل من عدة حقول أفقية تكون الأشكال داخلها موزعة حسب التسلسل الزمني والمكاني. إن الأشكال التي تظهر من هذا اللوح تعبر عن حالة السلم لأنهما غير مسلحين وبزي احتفالي. والمنحوتة العاجية بأسلوب تسريحة الشعر أنها لا تعود إلى فترة شلمنصر الثاني ابن آشور ناصر بال الثاني، فإذن الشكل عبارة عن أفريز عمودي الاتجاه يتكون من شخصين اتبع الفنان الآشوري التقنية المعهودة في أسلوب الفن الآشوري، المتجسدة من خلال الخط وحركته اللينة التي تنساب من خلاله السطوح المبسطة. بان واضحاً على تعابير هاتين الشخصيتين الوقار والهدوء المتناسقان مع ليونة وحيوية الجسد. وقد أكد الفنان على

(*) للاستزادة راجع المصدر The chronolag of Neo Assyrian Art. Tariq Madhloom.

السحنة الآشورية المعروفة بمجمل الأعمال المبنية على أساس الخط وحركته وليونته المنسابة مكونة سطوحاً متجانسة ذات بروز خفيف تتمثل بها القيم الجمالية المعهود للفن الآشوري الحديث. وقد تجسدت في هذا العمل الصورة الحقيقية المعبرة الحدث، متبعاً طريقة القشط في تفسير المشهد ببنيته التشكيلية ليتجسد فيها تشريح العين والأنف والوجنة وتكوير الجمجمة الطبيعي، مما تشير هذه القراءات إلى أن لدى الفنان منظومة فكرية يتحرك من خلالها لبناء تكويناته الفنية معبراً بذلك عن رؤيته الفنية في إخراج عملاً يخضع لمقومات العمل الفني المعتمد أساساً على الذوق الفني والخبرة. يبدو أن الشخص الأول في وضعية حديث، لأن بنية تشكيل الوحدة التي تتجسد بحركة تتواكب عادةً مع الحديث، تشير إلى حالة رفع اليد اليمنى إيحاءً بالمضمون وهم بحالة وقوف بقامة منتصبة أمام الملك، حيث تشير دلالات جسميهما هذه إلى ذلك وكان للقيمة الضوئية في هذا دور فاعل في تأكيد السطوح التي تبدو وكأنها نافرة كما هو الحال في الشكل (٣١). لكن نلاحظ هنا في هذا اللوح أن الفنان الآشوري كانت له محاولة جادة بتطبيق المنظور لتحقيق العمق أي البعد الثالث حيث أراد بها محاكاة الواقع لنقل ما يراه وما يحسه. وفعلاً فقد تمثل ذلك بالجسد المنظورة من الجانب والذي يختفي فيه الكتف الأيمن مع العضد وجزء من الساعد حقق فيه الفنان مبدأ المنظور في هذا العمل ليس من خلال تراكيب الأشكال، بل أن الشكل القريب يخفي بعض أجزاء الشكل البعيد. أي يعطينا انطباعاً كاملاً في السيطرة على تحقيق المنظر الجانبي كما يبدو في واقعيته، فضلاً عن الشخصية الثانية التي تلي هذه الشخصية الأولى، فهي تبدو مخفية تماماً كما هو في واقع حالها. أي أنه حقق زاوية نظر واحدة على خلاف ما كان يظهر في الفنون القديمة السابقة لهذه الفترة وحتى الفن المصري الذي تبدو فيه أكثر من زاوية نظر واحدة في المشهد الواحد.. والذي يبدو فيه أطراف الشخص العليا كأنما منظورة من الأمام بالوقت الذي يبدو فيه القسم السفلي منظوراً من الجانب.

شكل رقم (٣٣ آ)

تجسدت في هذه المنحوتة إمكانية وخبرة الفنان الآشوري وبنيته الفكرية المتفاعلة مع الحدث في كل مضامينه وعناصره الفنية إضافة إلى تجاورها مع وحدات زخرفية في أكثر الأعمال النحتية.

يتضمن هذا الشكل الذي عثر عليه في النمرود ملاكاً مجنحاً برأس نسر وأربعة أجنحة. بيده اليمنى على ما يبدو كوز، حيث لا يظهر من الكف إلا قليلاً. وهذه الشعيرة الطقسية على ما

يبدو تكررت في أكثر المشاهد الدينية، وهي عادة تكون مصاحبة لإناء الماء المقدس الذي يظهر ممسكاً به في اليد اليسرى. والملاك المجنح في حالة الركوع على الركبة اليمنى. كما تعطي حركة الرجل اليسرى العمودية وحركة القدم اليمنى بالوضع العمودية أيضاً دلالة واضحة على وضعية الركوع الذي أدرك فيها الفنان الآشوري قيمة الخط التعبيرية، ويستقر هذا الملاك على أفريز من الزخرفة الحلزونية المعهودة في أغلب الأعمال الآشورية، والسورية، والفينيقية حيث تكون هذه إحدى الصفات المشتركة بأساليب فنون هذه المدن.

يظهر أسفل هذا الأفريز رأسان لشخصين، أحدهما ملتحٍ والآخر غير ملتح. أما الوضع العام لهذا النحت البارز فيبدو أنه قد فقد بعض أجزائه، وعلى الرغم من هذا التلف الذي أصابه، فإنه لم يفقد قيمته وخصوصيته الفنية التي عهدناها في أسلوب الفن الآشوري الذي يتصف بتقنية عالية في توظيف الخط الذي يقوم على توصيف كل جزء من أجزاء العمل الفني الذي يستنطق من خلاله المضمون.

تقنية الفنان الآشوري تتجلى في إمكانيته ومقدرته الفنية على التنسيق بين كل المساحات المتجاورة التي تمثل نحت الملاك المجنح. وقد اعتمدت على التوليف المنظم والمنسق بحيث لا يتعارض جزء مع آخر وذلك من خلال استغلال قصدي لكل الفراغات التي من الممكن أن تحدث إرباكاً في عملية التوليف لو لم يحسن استغلاله لجميع مساحات العمل بشكل أمثل. فتقنية العمل هذه عملت على توافق وتكافؤ جميع عناصر النحت البارز لتتشكل منها وحدة فنية خاضعة لمقومات عمل تشتغل على وفق رؤية موضوعية وبنائية تشكيلية.

فإذن تقنية الخط والفراغ والمساحات التي خضعت بالكامل للبناء التشكيلي الموحد، فضلاً عن الدراسات التشريحية التي بدت واضحة على الساق وطريقة بناء رأس النسر اعتمدت على التصرف القصدي الصادر عن بنية فكرية مدركة تمخضت عن خزين معرفي وذوق فني أضافت إلى عمله مسحة جمالية بإبداع فني خلاق حاز فيه على أسلوب فني جميل ينزع نحو الواقع. ولكن بتصرف قصدي سجل فيه تحولات جديدة في المسار الفني وأسبقيته في هذا الإبداع آنذاك تحت ضاغط ذوقي فني مزدهر.

هذه القيم تمظهرت وفق منظومة فكرية تمحورت حول التقنية التي احتضنت الشكل بكل مفرداته التي استوعبها الفنان واحتواها في مخيلته التي تم تفعيلها وتنسيقها وفق رؤيته الفنية التي

تحمل في أثنائها التذوق الجمالي والمفهوم العام للشكل، والقيم الجمالية التي تتمثل في كل عنصر من عناصر الشكل المعروفة.

فإذن التشكيل الذي توصل إليه الفنان الآشوري لم يكن اعتباطاً وإنما كانت هذه التعالقات في المنحوتة الواحدة هي ليست على ما يبدو رؤية جديدة فحسب، بل هي منظومة فكرية متطورة تمخضت عن تجاور وتحاور هذه القيم عمل الفنان على توافقها، لتكون وحدة متكاملة متناسقة متكافئة، كما هو الحال في أسلوب المنحوتات الجدارية البارزة على الحجر وكذلك أسلوب الرسوم الجدارية (الشكل ٣٣- ب)، هذه الإبداعات الفنية المعبرة عن خصوصية الفن الآشوري. أعطت دلالات واضحة على أن هناك بنية تشكيلية متوازنة حصلت نتيجة رؤية فنية مبنية على وعي وإدراك تحكمت بسياقات عمل منتظمة تتوافق مع العناصر الفنية المعتمدة في الفنون التشكيلية.

نلاحظ في أسلوب فن النحت البارز الآشوري في هذا الشكل أن ليونة الخط تغلب على قساوته. في الوقت الذي يوجد هناك إيحاء بقساوة الخط نوعاً ما. لربما حصل هذا نتيجة ضاغط نفسي وعقائدي مستنبطاً ذلك من بيئة المجتمع الآشوري. ثم تتبدد هذه الخطوط وتتحول إلى سطوح انسيابية تتجسد في بنية تشكيلية مدركة.

أما تشكيل الرأس فقد اكتسب الفنان الآشوري مهارة جديدة في نظم العلاقات المتوافقة مع الجانب الآخر من الذات التي تتمثل بالحيوية والجمالية والمقدرة الفنية المعهودة في ملامح الوجه. وانسيابية سطوحه وحركة خطوطه تعطي دلالات صريحة حيث تشير إلى النباهة والجدية. هذه الدلالات المتوسمة بتقنية تصفيفة شعر الرأس وتوافقه مع انسابية حركة خصلات اللحية وتحويرها المعهود في الفن الآشوري إلى طابع زخرفي، وعملية بناء العين والوجنة المتمثلة بليونة سطحها وحيويته ونمط الأنف المتميز عن الفنون الأخرى. هذه المميزات جعلت الفن الآشوري ينفرد بأسلوبه هذا. فعوامل التكوين المتوازن والتوافق بين نظم العلاقات تنساق جميعها وتلتف حول المحور أو بؤرة الجذب الموجودة في كل عمل. هذه العناصر القصدية مجتمعة تحققت بإدراك ووعي تجسد فيها أسلوب خلاق لم يكن معهوداً في الحضارات الأخرى سوى بعض ما سنأتي على ذكره.

شكل رقم (٣٤)

بني هذا الشكل وهو من المشاهد التوثيقية السردية على غرار الجداريات الكبيرة المنحوتة من الحجر، إذ يتوافق معها في بنائية الشكل والمضمون. وهي أقرب ما تكون في صيغة بنائها

إلى أسلوب الأختام الأسطوانية. وهذا العمل يشكل " بناء سلسلة من المشاهد المنحوتة من العاج على شكل حقول وجدت قرب منصة عرش الملك شلمنصر الثالث. يوضح هذا المشهد الملك مع مرافقيه وهم يستقبلون موكباً من الأغراب يحملون الجزية "(١). هذه المشاهد خاصة بالفنان الآشوري حصراً، كما هو الحال في جميع المشاهد التي تقتصر على توثيق نشاطات الملك الذي يعتمد في تسجيلها على الفنان الآشوري المرافق دائماً للملك. وتوثيق جميع الوقائع بكل مجريات أحداثها التي يكون الفنان شاهدها وبكل تفاصيلها. هذا الأسلوب في نقل المضمون هو أسلوب واقعي حقيقي كما ذكرنا ذلك سابقاً. وهذا معروف في جميع المنحوتات الجدارية الآشورية التي تتحقق فيها نشاطات الإمبراطورية على كل الأصعدة. لم يكتفِ الفنان الآشوري بتسجيل الأحداث على مادة الحجر فقط ، وإنما رغب في إضفاء قيمة جمالية على سطوح الأشكال المراد تنفيذها وفق رؤيته الفنية في استخدام مختلفة المواد حيث كان للون دوراً فعالاً في توصيف المضمون حاك فيه الرسام الآشوري الواقع الذي حافظ فيه على علاقته المتأصلة بروحية وقيمة أسلوب النحات الآشوري متمثلاً بالمنحوتات الجدارية المنفذة على الحجر، وهذا ما أكدته بعض الرسوم الجدارية التي "اكتشفتها بعثة تورودنجان في المقر الإقليمي في تل بارسيب (تل أحمر)"(٢) الشكل (٣٣-ب)، وهي تعطي بكل تأكيد أصالة الفن الآشوري. وغاية هذه الإصدارات هو الإعلام الهادف. فإذن ما يتعلق بمثل هذه المضامين هي من خاصية الملك والفنان حصراً. أي معنى هذا هو أن الأعمال التي تحمل هذه العناوين لا يمكن أن ينفذها شخص من غير الآشوريين، كالصناع والحرفيين، أو حتى الفنانين المستقدمين من خارج الإمبراطورية من الذين سبق ذكرهم. هذا من الجانب المعنوي. أما من الجانب الفني فقد تجسدت فيه هوية وشخصية الفنان الآشوري الذي تفرض عليه بيئته مقومات العمل الفني معبراً بكل صدق عن إمكانيته الفنية التي أدت فيها تقنية العمل دوراً بارزاً في تعريف وتوصيف كينونة المنجز الفني الذي يتفاعل فيه الحدث مع مقدرة الفنان في التعبير عن حالة الانفعال المراد به إعلاماً مضاداً، وقد تمكن الفنان من أن يستغل الخط الذي يتحكم بحركة الجسد ويوظفه بشكل يخدم هدفه الإعلامي، إذ تجسد ذلك من خلال قامة الملك المنتصبة ومرافقيه المعبرة عن القوة والحكمة. وحالة الخنوع المتمثلة في هيئة

---

(1) Oats, Joan and David, Nimrud. An Assyrian imperial city revealed. British school & Archaeology in Iraq. 2001, P. 121.

(٢) بارو، آندريه، بلاد آشور، نينوى وبابل، ص٢٧٨.

جسد الأغراب الذين يقودهم أحد القادة العسكريين باتجاه الملك. فإذن نرى هنا أن التعبير اقترن بالخط والمساحة اللذين أعطيا للحركة قيمة جمالية معبرة عن حدث معين.

ففي شخصيات هذا المشهد تتوضح لنا إمكانية الفنان ومقدرته على التعبير بشكل صادق عن الحالة النفسية والمعنوية التي يتمتع بها المنتصر والمهزوم والتي عبر عن هاتين الحالتين من خلال انتصاب قامة الجسد أو انحنائه ليمثل كلٌ حالته النفسية التي تقصدها الفنان في الإيحاء عنها.

شكل رقم (٣٥)

يظهر من هذا الشكل الملاك المجنح (جني) الذي يلبس التاج المقرن رمز الألوهية في بلاد الرافدين وهو يتحرك على خط الأرضية إلى جهة اليسار ويفصل بين حقل وآخر ثلاثة أشرطة أفقية ضيقة وكل شريط منها مزين بعناصر زخرفية نباتية وهندسية. يمسك هذا الملاك باليد اليمنى كوزاً وباليد اليسرى إناءً فيه على ما يبدو الماء المقدس ليؤدي الملاك المجنح عملية التطهير وتتمثل قوة وإمكانية ومقدرة الفنان الآشوري ببنيته التشكيلية التي عهدناها في مجمل أعماله التي يتمثل فيها الإبداع الفني والتطور.

لكن ما استوحيناه من هذا العمل نلاحظ أن الفنان الآشوري قد انتقل إلى مرحلة جديدة في بنائية التشكيل اعتمد فيها على تقنية أخرى لم تكن معهودة في الفن التشكيلي الآشوري. وهذه البنائية أعطت دلالات جديدة أضافت إلى أسلوب الفن الآشوري نمطاً آخر ومعطيات جديدة أشارت إلى أن الفنان الآشوري فنان مبدع وليس مقلداً. وعلى ما يبدو أن إبداعه هذا يشير إلى تطور إمكانياته الفنية ومقدرته على التخيل وحسن انتقاء أشكاله من بين خزينه المعرفي وخبرته في كيفية التعامل معه وحداته التكوينية لخلق سطوح تتعالق مع المضمون.

انتقل الفنان الآشوري في هذا الشكل من تقنية الخطوط التي تعتمد حركتها في تنظيم الوحدات المكانية التي كان يعتمد فيها على قشط الأرضية إلى تقنية جديدة تعتمد على الحزوز والأخاديد لا تتعارض في هدفها العام مع التقنية الأولى. ولكن الاختلاف الوحيد يكمن في صفة السطوح وما تمتاز به، إذ تبقى السطوح في استخدام التقنية الثانية مستوية، أي تفقد خصوصية البروز 'إذ تقوم هذه الحزوز بتوصيف بنية الوحدات التشكيلية التي تتمظهر من خلالها عناصر الفن التشكيلي إيحاءً بالتجسيم المعمول بها في رسم الأشكال لقراءة النصوص الخطابية للفن التشكيلي الآشوري.

هذه الخصوصية التي أبدع فيها الفنان الآشوري اتسمت بالدقة والاستحواذ على الخط والتمكن من حركة وضبط اتجاهاته بكل دقة وعناية تمخض عنها سطوحاً ذات سمات جمالية معبرة انحصرت في وقفة الملك الإله بجسده الممشوق وتناسق وحداته التكوينية. فضلاً عن هذا، فقد اكتسب الملاك المجنح القيم الجمالية والتعبيرية ذاتها. فلو دفعنا فضولنا ورغبتنا التعمق بالتحليل وقمنا بإجراء مسح لهذه الحزوز بوساطة (الأوفرهيد) وعرضت على جدار أو شاشة لوجدنا أنفسنا أمام قطعة كرافيكية من دون شك تحمل نفس صفات ومميزات القطع الفنية الكرافيكية التي تعتمد الحزوز على قطعة الزنك. هذه الصفات والمميزات والعناصر الفنية تتكرر في الأعمال جميعها التي اعتمدت الحزوز شكل (٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠) المتمثلة بخطوط لينة تتحكم بحركة جميع وحدات المشهد.

شكل رقم (٤١ آ ، ب ، ج)

التوسعات الآشورية التي شملت مناطق واسعة سواء أكانت عن طريق الحروب أم التجارة أم السياسة الخارجية والعلاقات الدبلوماسية تصب كلها في مجرى واحد. إما التأثير وأما التأثر. لكن كما تعرفنا على ذلك سابقاً بأن الفنان الآشوري أبى أن يكون مقلداً، لذا اتخذ سبيله في خلق أسلوب انطلق من بنيته الفكرية وبيئته الاجتماعية وبقي مؤثراً وليس متأثراً.

فالشكل الذي نحن بصدده يعطي دلالات واضحة وصريحة حول تأثيرات الفن الآشوري في المناطق التي دخلها عن طريق إحدى السبل المارة الذكر. في حالة المسح الدقيق لهذا الشكل والتحليل المقارن لعدد من وحدات هذا العمل مع الفن الأخميني المتمثل بمنطقة سوسة (شكل ٤٢) وبرسيبولس (شكل ٤٣) نرى أن هناك تقارباً كبيراً في البناء الشكلي لمجمل الوحدات في المنحوتة العاجية رقم (٤١ آ ، ب ، ج) ليس في البنية التشكيلية فحسب وإنما في البناء الموضوعي كمضمون، حيث نرى أن هناك تقارباً وتفاعلاً جوهرياً بين جميع العناصر التشكيلية جميعها. وهنا إشارة واضحة إلى أن تأثيرات الفن الآشوري بقيت فعالة حتى بعد سقوط بلاد آشور.

وعلى الرغم من هذا التحاور الكبير والتناغم في هذه الوحدات مع وحدات البنية التشكيلية الآشورية. فإن هناك إخفاقاً كبيراً وواضحاً في الكفاءة التشريحية التي بدت ضعيفة وهزيلة جداً مقايسة مع قرينتها في الفن الآشوري. هذه القرائن تتمثل بشكل واضح في السواعد والسيقان. حيث تبدو بمجملها حالة الوهن والضعف واضحة. مما يشير إلى أن عملية التقليد لم تجرِ

بديناميكية ذاتية داخلية وهي غير متفاعلة بشكل جوهري مع الحدث أي معنى هذا هو أن الحالة النفسية التي يشتغل بموجبها الفكر الإنساني لدى الفنان غير مدرك وغير واعٍ لما يريد أن يعبر عنه. أراد النحات أن يقلد لمجرد التقليد، أي من دون الارتباط الحسي الذي يعمل على وفق وعي وإدراك لكل وحدات العمل مع المضمون.

التباين والإخفاق الذي اتسم به هذا الشكل هو أنهما أوحيا بعالم جديد من الفن الذي يعطي دلالات واضحة على تأثير أسلوب الفن الآشوري خارج نطاق الموقع الجغرافي لمساحة العمل الفني للفنان الآشوري، لأن ما عثر عليه من منحوتات في منطقة (الزوية) التي تقع جنوبي شرقي بحيرة أورميا (خريطة رقم ٤) هو دليل واضح على هذه الحقيقة (شكل ٤١ ، ٤٤، ٤٥) والشكل الأخير اقتبس عن المشهد التعبدي للملك الإله أمام شجرة الحياة.

فضلاً عن هذه الحقيقة هناك دلالات أخرى بينة تشير إلى أن هذه البنية التشكيلية مقتبسة عن الآشوري فعلاً ونحتت بأنامل غير آشورية التي أكدت خصوصية أسلوب الفن الآشوري بالوقت ذاته وهو أن ملامح الوجه لا تبدو آشورية، والأجساد تفتقر إلى جمالية التناسق في حركة الجسد حيث لا يوجد تناغم بين جسد وآخر كما هو الحال في الفن الآشوري الذي يبقى متألقاً بين فنون الحضارات الأخرى.

أما رؤوس الثيران فإن بنائيتها تكررت في تيجان أعمدة سوسة (شكل ٤٢) (شكل ٤٦ د) فضلاً عن حركة الجسد الذي يقف على قوائمه الخلفية مع التفاتة برأسه إلى الخلف في جدران برسيبولس (شكل ٤٣).

شكل رقم (٤٦ آ ، ب ، ج ، د) التي اشتغل عليها النحات بنظام الحزوز. إلا أننا لو عدنا إلى نظام الحزوز الذي أبدع فيه النحات الآشوري، الذي أدرك قيمه الجمالية والتعبيرية. نرى في هذه المقايسة تشويهاً واضحاً وعملية نقل عقيمة غير مدرك فيها النحات قيمة الخط الذي عدّه النحات الآشوري قيمة توصيفية جسدت المدركات الحسية والعقلية والذوقية. بالوقت الذي افتقر فيه النحات لكل هذه المقومات الذاتية والتقنية بكل معانيها وعناصرها الفنية في الوقت الذي تكون فيه هذه المقاييس هي الأساس في تحديد القيم الجمالية والإبداعية.

على الرغم من أن هذه الأشكال قد عثر عليها في النمرود إلا أنها لا تملك لأي مقوم من مقومات العمل الفني الناجح التي أدركها الفنان الآشوري، ومارسها بأسلوب تنهض وتعلو فيها القيم الفنية والذائقية الجمالية كما سلف الحديث عنها. فلو أجرينا مسحاً فنياً حول جميع

العناصر الفنية فإننا سوف نعجز عن إيجاد ولو عنصر فني واحد جيد. أي أنها تبدو هزيلة جداً ولا تمت بأية صلة لإمكانية ومقدرة وإدراك ووعي الفنان الآشوري التي تعد هذه التقنية من خصوصية الفنان الآشوري وما يمتاز به من هذه الصفات التي تعبر عن أصالة الفنان. فلو دققنا النظر في بنيتها التشكيلية من توزيع للوحدات وخط وتشريح وملامح وتناسق الجسد في كل وحداته نرى أن هذه العناصر غائبة بشكل كامل عن كل مساحة العمل الفني.

شكل رقم (٤٧ آ ، ب)

يعد هذا الشكل من النوادر في المنحوتات العاجية ليس على مستوى بلاد آشور وإنما في الشرق الأدنى القديم قاطبة (ولا نتحرج من القول ومن باب الريادة بأن هذا العمل قد سبق عصره بآلاف السنين لكونه أصبح مدخلاً لعالم (الميكانو)). ولا نستغرب من هذا التشبيه لكونه حقيقة واقعة لم يظهر قرين له في عموم الشرق الأدنى القديم. وهو نحت مدور بطبيعة الحال.

عثر على هذا التمثال في البئر AJ وهو " تمثال مصنوع في الأصل من عدة قطع من العاج مثبتة مع بعضها بدواسر من الخشب على الغالب. وهذه القطع هي الرأس والجذع والكتفان واليدان (الساعدان مع الكفين) والجسم (من الحزام إلى الكاحلين) والقدمان. والقطع المؤلف منها هذا التمثال وجدت في عمق واحد من البئر. بصورة تقريبية وهو بنحو (٢٣) متراً "(١). تشير الأقدام في الشكل (٤٧ آ) إلى أن هناك أكثر من نموذج تشترك جميعها بالبناء التكويني ذاته، فلو تفحصنا الأقدام في هذا الشكل بصورة دقيقة لوجدنا أنها تنتعل نعالاً بأشرطة جلدية والثانية بدون نعال. يعطي هذا دلالة واضحة إلى أن الفنان الآشوري نفذ على ما يبدو مجموعة من التماثيل لشخصيات آشورية بالنحت المدور العاجي المتوافق بدرجة كبيرة مع أسلوب النحت البارز العاجي، ليس في هذا فحسب وإنما كما هو الحال في أسلوب المنحوتات الجدارية المنفذة على الحجر، ومما يؤسف له أن بعضاً من القطع المنفذة على العاج بالنحت المدور مفقودة، ولاسيما في هذا الشكل، حيث تمت معالجة الجذع واليدين في الورشة الفنية في المتحف الحضاري في الموصل. ولا يفوتنا أن نذكر أنه عثر في نفس البئر على قطع تمثل أرجل ورأس ثور شكل (٤٧ ج ، د) تشير هيئتها إلى أسلوب البناء ذاته الشكل (٤٧ آ).

عند تركيب هذه الوحدات التكميلية يظهر لدينا تمثال مدور في حالة الوقوف وهو يشبه إلى حد بعيد الشخصية غير الملتحية التي تقف أمام الملك وهي تؤدي إحدى خدماته له. وهذه

---

(١) سفر فؤاد، والعراقي، ميسر سعيد، عاجيات نمرود، ص٦٩.

الشخصية ترتدي رداءً طويلاً، ويتدلى قرط من أذنيه، وأسلوب تصفيفة الشعر المعهود في الفن الآشوري شكل (٤٨) منفذ على حجر الرخام.

هذه الصفات التي امتازت بها هذه الشخصية وهي ذاتها المتمثلة في شكل (٤٧ ب) حيث الملابس المزخرفة وشحمة الأذن المثقوبة تعطي علامة واضحة على أنها كانت محلاة بقرط . وتصفيفة شعر الرأس وأسلوب بنائية العينين تؤكد ارتباطها جدلياً في الفن الآشوري. أما حركة اليدين فهي من طراز فن بلاد الرافدين ومنذ العهد السومري، إذ تمثلت في معظم أعمالهم النحتية. كما في الشكل (٤٩) الذي يعبر عن مشهد تعبدي كان شائعاً آنذاك.

إن الاتجاه الفني الذي سعى الفنان الآشوري إلى تحقيقه هو محاكاة الطبيعة في كل مكوناتها. وقد أجاد في ذلك على وفق رؤيته الفنية التي حاول بها من خلال بنيته الفكرية وإحساسه بالشيء الموجود أمامه ودقة ملاحظته وطريقته في تجسيد ملاحظاته الواعية في تشريح الوجه والقدمين الظاهرين بشكل واضح وإجادة نحتهما. لكن نراه قد أخفق في بنائية الجسد بشكل عام حيث نلاحظ أن الرأس كبير وغير متناسب مع طول الجسد. لكن على الرغم من هذا فإن كل جزء فيه يتسم بدلائل تشير إلى أن العمل آشوري والنحات آشوري بلا شك. لكن على الرغم من بعض الإخفاقات فإن الحيوية المعهودة في أسلوب الفن الآشوري تنبض فيه فضلاً عن بعض الاختزالات المتمثلة في سطوح الجسد.

شكل رقم (٥٠ آ)

عثر في كالح (نمرود) على عدد من الثيران المنحوتة بمادة العاج. وتعد هذه الأعمال الفريدة من نوعها في بنائية تكوينها التي تتصف بالدقة والجودة اللتين لن تتوافق تقنية تنفيذهم مع أعمال كثيرة عثر عليها في نمرود وخرسباد ومختلف مناطق الشرق الأدنى القديم.

اكتسب هذا الشكل واقعية مفرطة قياساً بالواقع الزماني الذي لم تظهر فيه أعمال بمثل هذه التقنية العالية الجودة التي تقترن بمهارة عالية ووعي وحس تمخض عن طريق الممارسة قوة الملاحظة وسرعة تسجيل الحدث بكل تفصيلاته. ولن تتأتى هذه الميزات إلا عن نباهة وفطنة تتعالق مع عقلية متطورة مدركة لكل المقومات الفنية وعناصر التشكيل غير المتفاعلة إلا مع رؤية فنية تحمل من الخزين المعرفي والذائقية الجمالية ما يؤهلها لكي تتوافق مع حصيلة خبرته الفنية التي حصل عليها من خلال ممارسته للعمل الفني على مديات بعيدة. وكذلك توافقها مع

منظومة فكرية أنجبت مثل هذه الأعمال التي تعد في مصاف الأعمال العملاقة في النحت المدور.

من النظرة الأولى إلى هذا العمل نرى هناك قوة استقطاب وعملية جذب وضاغطاً جمالياً، تدفع إلى الفضول ولاسيما لدى ذوي الاختصاص بالاتجاه التحليلي الذي يقوم على توصيف العمل الفني على وفق مقومات العمل الفني المبني عليها لأجل الوصول إلى خفايا هذا المنجز الذي يتميز عن جميع الأعمال الفنية المكتشفة في نمرود وخرسباد كالشكل (٥٠ ب).

إن دقة التنفيذ بتقنية عالية أبرزت مهارة الفنان الآشوري وإمكانيته الفنية الخلاقة بذهنية متجددة. فضلاً عن عامل آخر من عوامل التطور والإبداع من خلال ما أجادت به أنامله في تنفيذ هذا العمل الذي اقترن بدراسات تشريحية تضاهي الدراسات الحالية. مما أثارت هذه الظاهرة الباحث ودفعت إلى معرفة كنهها مقايسة مع أقرانها من المنحوتات العاجية التي عثر عليها في الزمان والمكان المحددين. فلن تحظى دراسات الباحث في العثور على ما يوازي هذا البناء الفني الذي تتمثل فيه القيم الفنية الحقيقية المبدعة إلا في عملين متجاورين معه زماناً ومكاناً وهي:

أولاً: الثيران المجنحة في عهد الملك الآشوري سرجون الثاني التي لن تتجسد فيها القيم الفنية الحقيقية فحسب، بل ما أبدعته أنامل الفنان وفكره النير وإمكانيته الفنية الفذة. ومن تحقيق قيم تشريحية خضعت لدراسات تحليلية ونماذج حية (موديلات)، لأن ما تم تحقيقه من محاكاة للواقع لن يتم بما يعرفه النحات ولكن بالتأكيد تم تنفيذه على وفق ما يراه أمامه. حيث باستطاعة المتلقي ولاسيما من ذوي الاختصاص أن يستنبط هذه الحقيقة من خلال قراءة النص الخطابي الذي أراد به النحات أن يعرّف به المتلقي حقيقة أسلوب الفن الآشوري الذي حاول به أن يتميز بكل حيثيات فن النحت عن غيره. هذا ما توحي به أعمال النحت الآشوري المتميزة بين فنون الشرق الأدنى القديم. فإذن الدراسات التشريحية لكلا النموذجين متجاورين في القيمة الفنية والتقنية.

ثانياً: تشير هذه الوقائع إلى حقيقة واحدة لا غبار عليها. وهي أن التشكيل الذي بنيت من خلاله الثيران المجنحة من مادة الرخام شكل رقم (٥١) هي ذات التشكيل الذي أنجزت من خلال الثيران المنحوتة من العاج، ولكن بانسيابية سطوح أكثر من منحوتات الثيران المجنحة وأكثر اكتنازاً وخطوط غير حادة اتسمت بالحيوية والرقة.

فإذن التعالق الفني والتقني المبين الذي تناغم بين المنجزين بلاشك خضعا لأسلوب فني واحد ينتمي لمدرسة فنية واحدة تحت إشراف وإدارة معلم واحد مؤهل. فروحية الخط وحيوية السطوح وتناسقها مع التوزيع المكاني للعضلات وشكلها المتوافق مع حركة الثور يشير هذا التوصيف إلى أن هناك منظومات فكرية فنية واعية أنجبت هذا الإبداع. وهذا ما يتصف به فعلاً الفنان الآشوري بهذا الأسلوب حصراً. هذه الصفات وهذه المميزات الفنية العالية التقنية أكدت حقيقة الأسلوب الآشوري وعن جدارة وميزته عن الإنتاجات النحتية لفنانين آخرين من غير الآشوريين، وقد بدا فيها واضحاً مدى تأثير الفن الآشوري في الفنون الأخرى. مثلاً الشكل (٥٠ ب) المنفذ من قبل الفنان السوري يتقارب مع الشكل (٥٠ آ) في حركة الثور وصيغة تصفيف الشعر. لكن ظهر بشكل جلي عدم تناسق العضلات مع الجسد المكتنز حيث أقصته عن روحية وجمالية الخط الذي فقدت فيه المنحوتات أهم عنصر من عناصر التشكيل حيث تدنت فيها حيوية وقيمة الكتلة وأفقدته الرشاقة التي يتسم فيها الثور عادة. توحي طريقة نحت هذه الثيران بالأسلوب النافر وليس المدور.

شكل رقم (٥٢)

من خلال تحليلات الأعمال النحتية البارزة والمجسمة تعرفنا على إمكانية النحات ومقدرته على التمكن من المادة الخام كحجر أو عاج. ولا يكتفي النحات الآشوري بهذا القدر فحسب، وإنما أضاف لمجمل أعماله كما ذكرنا ذلك سابقاً قيمة جمالية عليا من خلال تنفيذه العمل بجدارة وإدراك ووعي تمثلت بقصدية في التنوع بالوحدات الزخرفية وبنائها بشكل يبعث على إعطاء البصر حرية التنقل من وحدة إلى أخرى وتحفيزه على متابعة الوحدات للشعور باللذة عن قيمته الجمالية، وهذه خصوصية الفنان الآشوري في البناء التكويني الحر للوحدات، هذا وقد أبدعت أنامل الفنان في تضمين بنية هندسية التشكيل شريطاً من الزخارف النباتية المحورة أو زخارف هندسية حلزونية أو ما شابه ذلك، وفي أحيان أخرى نزع إلى بنائيات تصميمية استخدم فيها هذه التشكيلات المحورة والمحددة بصيغ إفرازات عمودية أو أفقية. واستخدمت عادة هذه في أغلب الأحيان بتطعيم الأثاث أو العروش. كما في الشكل (٥٢) الذي هو عبارة عن افريزات متوازية تمتد أفقياً. فالأفريز الأول يمثل الزخارف النباتية المستوحاة من النخلة العراقية وتجاورها زهرة اللوتس قبل نضوجها. وهكذا تتكرر هذه الوحدات الزخرفية النباتية المحورة تحويراً نتجت عن ذائقية جمالية وتصميمية بإتقان ودقة معتمداً على أسلوبي التتابع والتناوب بين عنصر النخلة وعنصر زهرة اللوتس. وقد حافظ الفنان الآشوري على بنائية الوحدات التكوينية مهما تعددت وفي

مختلف المشاهد. حافظ الفنان الآشوري على مكونات كل عنصر أو وحدة. فعلى سبيل المثال استطاع أن يحافظ على عدد سعفات النخلة في مجمل أعماله التي تضمنت عنصر النخلة المتكونة من تسع سعفات وتكرار هذا العدد له أبعاد رمزية دينية. ولربما يحمل هذا العدد رمزاً دينياً. وهذا ما امتاز به الأسلوب الآشوري بالحفاظ على تناسق وحداته البنائية أو تصميمها الهندسي بكل أعماله النحتية. ليس هنا فقط وإنما حتى في هيئة وعدد أوراق الزهرة مهما تكررت.

أما زهرة اللوتس فقد اقتصرت على فصين يربط بين النخلة وزهرة اللوتس عنصر نباتي محور مقعر، ثم يلي هذا الافريز الأول افريز ثانٍ يتكون من سلسلة من الزخرفة المضفورة نفذت بكل دقة وعناية ومهارة محافظاً على تشابه كل الوحدات مهما تكررت. حيث لا يظهر أي تباين في مجمل الوحدات المتكونة من عنصر واحد. وهي ميزة جسدت إمكانية ومقدرة فنية تميز بها عن سواه من الفنانين من غير الآشورين الذين لم نلاحظ في معظم أعمالهم أي عناية بهذا الجانب المهم الذي يبعث على الارتياح البصري والنفسي. يلي هذا الافريز مساحة صماء خالية من أي معالم زخرفية يحدها من الأسفل أفريز مظفور على غرار الافريز السابق الذي يحدها من الأعلى.

لقد نفذت هذه الوحدات الزخرفية بحساسية مفرطة كان يسعى في بنائية هذه الوحدات إلى تحقيق القيم الجمالية والذوقية وخلق حالة من الارتياح البصري في المساحة التي تخللت هذه الافريزات ليمنح المشاهد فرصة تنظيم الصور في ذهنه دون أن تخلق لديه حالة الإرباك أو الملل جراء التكرار فيما لو كانت متلاحمة الافريزات. وهناك شواهد كثيرة على آشورية المرجع، إذ تمكن فيها النحات من توزيع وحداته التي تخضع فيها التصاميم الهندسية بمختلف أصنافها إلى توزيع وتكرار متناسق في حركة الخط وحجم الوحدة الهندسية مما يثير الدهشة والاستغراب الذي يخلق تساؤلاً حول كيفية التحكم بعناصر هذه الوحدات، التي تبدو للعيان صغيرة الحجم، تبعاً لصغر مساحة قطعة العاج. هذه الوحدات الهندسية تبدو متشابهة إلى حد بعيد على الرغم من عددها الكبير وتسير بخط مستقيم وبنسق واحد.

في المسح الفني الذي جرى على هذه الظاهرة تظهر هناك دلائل تشير إلى أن تنفيذ هذه العملية الهندسية الدقيقة لا تتم إلا بالاعتماد على عامل مساعد يكون ذات أهمية بالغة في إخراج هذه التصاميم الهندسية. وفي اعتقادي أن هذا العامل المساعد هو أنموذج لوحدة واحدة يقوم بتكرارها على مساحة العمل مستخدماً فيها التخطيط المبدئي على مادة العاج ومن ثم يبدأ بتنفيذ

مجمل الوحدات تحت تقنية عالية. هذه التقنية باتت ميزة خاصة بأسلوب النحات الآشوري. التي من خلالها نستطيع أن نحدد مجمل الأعمال التي نفذها هذا الفنان إلى جوار العناصر الفنية الأخرى المارة الذكر. والشواهد على ذلك كثيرة، منها الشكل (٥٣ آ ، ب). أما الشكل (٥٣ ج)، فإن الدقة ليس في ضبط الخطوط المظفورة، بل في ضبط بنية الزهرة بخواصها وتكرارها ذات التوازن والتناسق الذي حافظ فيه على عدد واحد للأوراق في كل زهرة والتي بلغ (٨). وهذه خصوصية الفنان الآشوري الذي امتاز بها وأبدع فيها سواء أكانت هندسية أو نباتية.

فلو قمنا باستعراض شامل للوحدات التصميمة الهندسية وأخذنا عينة واحدة لعمل واحد (شكل ٥٣ د) المتمثل بمشهد الزخرفة الهندسية الموجودة في أعلى وأسفل المنحوتة السورية وقمنا بمقايستها مع الشكل (٥٣ آ) لوقفنا أمام مشهد يبعث على التشتت والتلوث البصري لعدم تناسق وحدات المشهد. وهذا على خلاف ما أبدعه الفنان الآشوري الذي يبعث في المتلقي الإحساس باللذة والمتعة بالقيم الجمالية المتمثلة ببنائية الشكل وارتياح بصري ونفسي. عندما يقف أمام إبداعات الفنان الآشوري الذي يضيف إلى إبداعاته هذه إبداعات تستحق الوقوف والثناء. فالشكل (٥٣ ب) الذي يتجسد فيه البناء الإيقاعي لتكرار الوحدات الزخرفية الهندسية بتقنية خضعت لرؤية فنية فاحصة أهلته لهذا الإخراج الفني المتكافئ العناصر.

وقد توصلنا إلى هذه القراءات من خلال ما عبر عنه النحات الآشوري بتقنية عالية ومراعاة للعناصر الفنية المتوازنة في مجمل أعماله النحتية. هذا ما نراه فعلاً في تناسق وتوافق وتوازن وتناغم هذه العناصر الهادفة على وفق معطيات المرحلة فضلاً عن الرؤية الفنية للفنان الآشوري، فلو رجعنا إلى الفن السومري واستعرضنا بعض العناصر الزخرفية التي استخدماه وأبدع فيها الفنان السومري لوجدنا أن الشكل (٦٣ آ) الذي تآلفت بنائيته مع بنائية العمل النحتي الآشوري وكذلك السوري، إن هذه الوحدة الزخرفية سومرية الأصل لأنها وجدت على بعض الأعمال السومرية في منطقة لكش الشكل (٥٣ هـ) ومنطقة ماري الشكل (٥٣ و)، حيث تبدو التلافيف في أسفل القطعتين اللتين لم تختلفا في بنائيتهما شيء سوى الجودة والدقة في العمل الذي أجادت به أنامل الفنان الآشوري.

هذه الإبداعات الزخرفية لم تكن حديثة العهد في فن بلاد الرافدين بل يعتبر الفنان السومري الرائد في هذه البنائيات التصميمية الزخرفية، ودلالة ذلك هو ما ظهرت فيه الوحدات الزخرفية على مزهرية من منطقة ماري الشكل (٥٣ هـ) وكذلك ما ظهر على لوح دودو من

منطقة لكش وكلاهما من الألف الثالث ق.م. وشكلت هذه الوحدات الزخرفية قاعدة ترتكز عليها الوحدات التكوينية لكلا العملين الفنيين، وقد تأثر بهذا النمط من الزخرفة الآشوريين ولكن بأكثر اتقاناً مما هو في السومري والسوري.

ثبت من خلال مجريات الدراسة التحليلية، إن للخط دوراً فاعلاً في كشف المحتوى وذلك لكونه لغة واضحة المعاني. فإنها تشير إلى خطاب الفنان في تحديد مهمة الخط المتكون من تلاقي السطوح. بلا شك يعد جسراً يربط بين جميع المساحات المنظمة في العمل الواحد. هذا المبدأ هو أحد المقومات التي اعتمدها النحات الآشوري في أسلوبه الذي أخذ طابعاً آخر في سياقات عمل هذه الأيقونات المنفذة ضمن الكتلة الواحدة على وفق معطياته الفكرية التي عمل فيها لأجل تحقيق بنية تشكيلية تحمل كل مقومات العمل الفني. على الرغم من الاختزال الذي حصل في بعض السطوح لكن هذا الاختزال كانت له دوافع وحسابات فنية وعقائدية، إذ أضاف حسن أدائها مسحة جمالية وتعبيرية من خلال توجيه عناصره الفنية بأسلوب فني لا يتعارض مع قيمته الفنية والاجتماعية.

أما عنصر الفضاء ومناقشة السؤال الذي يطرح نفسه حول. كيف تعامل الفنان الآشوري مع الفراغ ؟

نلاحظ أن الفنان الآشوري استطاع وبكل جدارة ومقدرة فنية عالية أن يهيمن بشكل كامل على الفضاء ويتلاعب في كل أجزائه، بحيث يعطي إيحاءاً كاملاً للمشاهد بالحركة. فهذه دلالات واضحة على تخوف النحات من الفراغ، مما دفعه إلى استغلاله بشكل يضمن لنفسه حرية الحركة والتعبير على وفق مفهوم جمالي أراد به أن يكون له قيمة جمالية تتناغم مع القيم الجمالية للمساحات التي تشتغل على التوصيف. أي بين الفضاء والوحدات التكوينية.

في كلتا الحالتين نرى أن الفنان قد تعامل بحساسية لا تقل أهمية عن المفاهيم الفنية الأخرى، وقد تفاعل معه على أنه قيمة توازي في أهميتها قيم العناصر الأخرى. فبمتابعة الفضاء وقراءته على وفق العناصر المتجاورة معه، نرى أنه لن يأتي اعتباطاً أو عفوياً، وإنما أعطى ذلك دلالات واضحة على أن ما جرى على الفضاء في المنحوتات العاجية الآشورية قد نظم على وفق حسابات فنية بحيث تمت معالجته بشكل متجاور مع معالجات العناصر الأخرى التي أخذت نصيبها في الأهمية. وهذا لن يحصل آنياً، وإنما تفريغ يستخلصه من خزينه المعرفي الذي يتفاعل في فكر ووجدان الفنان. ففي هذا نرى أن للفضاء حضوراً مستمراً في مجمل أعماله، إذ

يتخلل جميع وحدات العمل الفني ويدخل في جوهر العملية الفنية الإبداعية المتضمنة العناصر الفنية المنصهرة في بودقة الأسلوب.

بهذه الدلالات التي اتسمت بها مجمل أعماله، فإنها تعطينا إشارة واضحة وخطاباً رمزياً نستقري فيه مدى إصراره على الحفاظ على نسق واحد يسخره في خدمة موضوعه بأسلوب واقعي ورمزي وتعبيري يتجاور معه في الزمان والمكان. الرمزية والتعبيرية والواقعية في أسلوبه إشارة إلى وجود مفهوم كإنما أراد به الفنان أن يخاطب فيه الأجيال التي تليه ليستحضروا بهذا الخطاب حالة التقدم والازدهار. وهذا ما أكد عليه الفنان من خلال أسلوب فني هادف اتسم بقيم جمالية وسطوح هادفة تمظهرت من خلال القيمة الموضوعية وحساباتها القصدية التي أدى فيها عنصر الضوء دوراً فاعلاً وكبيراً في توصيف خطوط وسطوح العمل النحتي، أضافت إليه ليونة وشفافية خلفتها المساقط الضوئية التي أضفت حركة ديناميكية لجميع فضاءات المنحوتة وأكدت على خصوصيتها.

من خلال ما تعرفنا عليه فيما سبق. فقد توقفنا عند عدد من المنحوتات التي تجلى فيها ولأول مرة أسلوب فن جديد في النحت الآشوري، اعتمدت على عملية الاختزال الكامل للسطوح البارزة. الذي تحول فيه الشكل إلى مجرد حزوز اتصفت بالإبداع تمثلت بالدقة والمهارة في حركة الخطوط اللينة. حيث اتسمت بالحيوية وبساطة السطوح المستوية. هذا الأسلوب لن يدلل على أن الوهن والضعف قد أصاب الفنان الآشوري. بل أضحت هذه الأخاديد فعلاً ديناميكياً توصيفياً بالغ الأثر في تحديد البنية التشكيلية بتقنية جديدة، التي تتمتع بقيم جمالية حصلت نتيجة تفاعل الذات مع الحدث، والتي تجسدت بخطاب واضح وصريح هدف كما لاحظنا إلى تعزيز القيم الروحية والجمالية التي حدّثت مسيرة الفنان الفنية، والسباق في إبداع بعض التقنيات التي أعطت دلالات على تطور بنيته الفكرية كما قلنا ذلك في الفن الكرافيكي، أكدت هذه على بعده الثقافي والذوقي ورؤيته الفنية بمنظار جديد خضع في أكثر الأحيان إلى مقومات المنظور الجمالي للشكل. وهذا تفريغ لما يتفاعل في خزينه المعرفي واستدراك للشكل الأمثل. ونراه في هذا الإبداع قد استغل إمكانيته في استظهار " قيمتا الخير والجمال. فهاتان قيمتان تختصان بما أسميناه عالم الروح وهو عالم الممكنات "[١]. وهذا النظام المستحدث هو الذي أكد أسلوبية في التعامل معه ليعطي

---

(١) سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٨٩٦، ص١٥.

دلالات تعبيرية تؤكد خطابه الروحي بتقنية عالية تتوسم من خلال توجهه الفكري بالقيم المثلى التي تقوم على توصيف الحدث عن طريق المساحات المستحدثة فنياً على مادة العاج بالنحت البارز كما في شكل (٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٥٣ ب)

إذن الخطوط الخارجية بشكل عام والحزوز التي أكد عليها الفنان بشكل لافت للنظر تؤدي دوراً بارزاً في تحديد العلاقة بين فعل هذه الخطوط أي الحزوز التي تقوم على توصيف البنية التشكيلية، وبين قراءة النص الذي أراد به الفنان أن يكون وسيلة للتعبير عن أسلوب هذه البنية التشكيلية، والذي كان رافضاً فيه التلوث في المجال الفني والعقائدي والفكري.

من خلال بعض المنحوتات العاجية الآشورية التي حصلنا عليها وهي قليلة العدد نسبة إلى مجمل العاجيات المكتشفة والتي ضمت أساليب متنوعة لحضارات أخرى، فقد تعرفنا على حقيقة لاشك فيها. هي أن المنحوتات العاجية الآشورية اشتركت بأسلوب فني واحد لا يعتريه أي تلوث أو اختراقات. وأنه تواصل بمصداقية على مدى أجيال. وأثر في أساليب الفنون الأخرى ولم يتأثر بها. وقد اتضح ذلك في الأعمال العاجية المكتشفة في نمرود وخرسباد. على الرغم من الأضرار التي لحقت بالعاجيات الآشورية فإن المختصين من ذوي الخبرة في المجال الفني يستطيعون أن يستقرئوا هذه القطع ويستوحوا منها سطوراً تتحدث عن مجمل الأساليب الفنية وتقنية تنفيذها لكونها اكتسبت صفة خاصة تميزت عن أساليب فنون الأمم الأخرى كالفينيقيين والمصرين والسورين. فبطبيعة الحال نرى أن الأساليب التي تتباعد وتتقارب من النسق المعهود بأسلوب فن النحت الآشوري خلق جدلاً وإشكالية كبيرين تمحورا حول عملية تحديد هوية أو أصول ومرجعية الأساليب المتنوعة التي اتسمت بها جميع الأعمال الفنية. وبالفعل فقد كانت لهذه " الأساليب المتنوعة للعاجيات التي عثر عليها في هذه المواقع عناية من العلماء بها لفترة طويلة "[١]. وهذا شيء لابد من وقوعه.

من جانب آخر ثبت من البديهي أن لسياسة الدولة الانفتاحية على العالم الآخر دوراً بارزاً في هذه الإشكاليات الأسلوبية التي حصلت جراءها تعددية في الأساليب الفنية ومديات تأثيرها في عموم الشرق الأدنى القديم. فضلاً عن الدور الذي أداه الملوك الآشوريون في سياستهم التي جلبوا بها الفنان والصناع المهرة والحرفيين كما ذكر ذلك سابقاً. الذي حصل من جراء ذلك

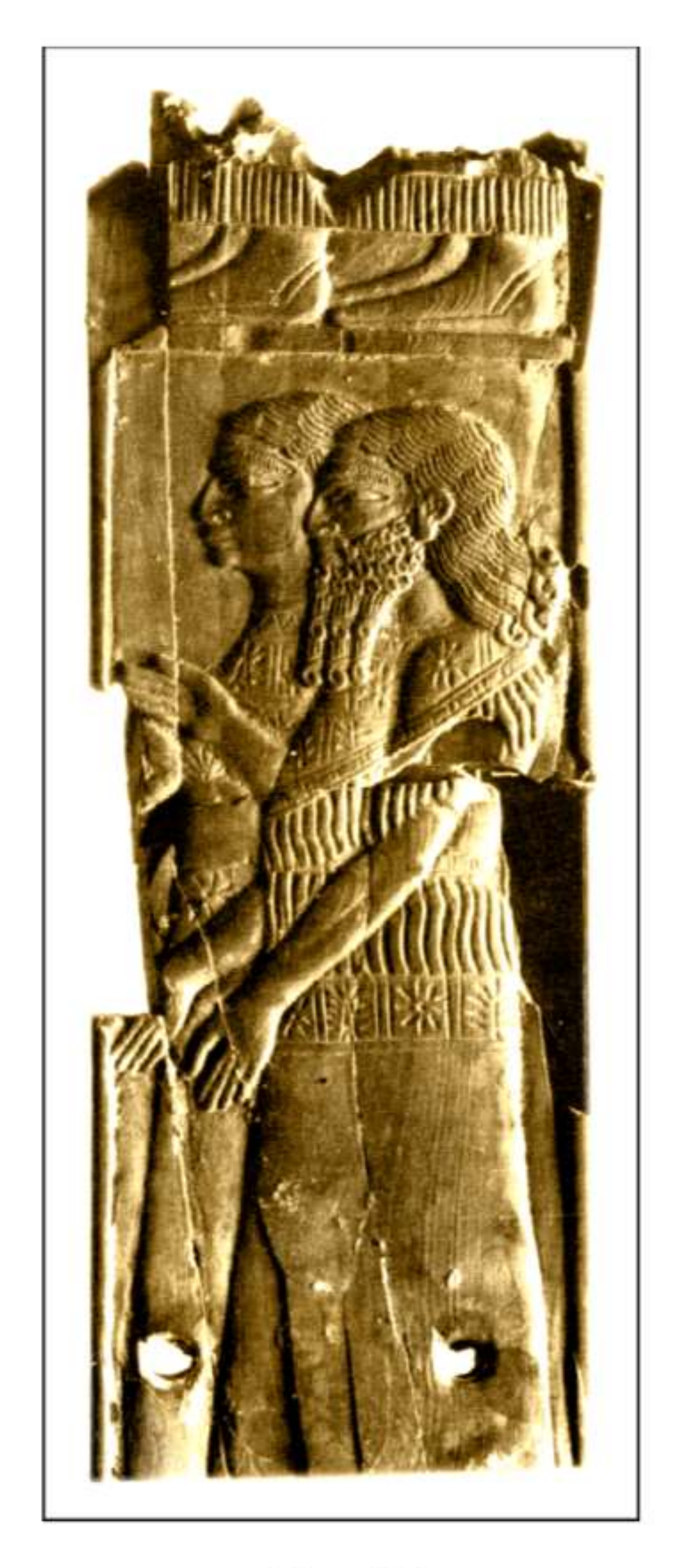
(1) M. Jack, Civilizations of the Ancient Near East. VIII & IV. Hendreckrin. Published. P. 1661.

تلاقح فنون الحضارات في المشاغل الآشورية. والغريب والمهم في هذا هو أن الفنان الآشوري لم يأبه بكل هذه الأنساق التي اشتغلت على هذه العاجيات، وبقي محافظاً على بصمته الفنية وهويته الشخصية المنصهرة في عقيدته ووجدانه وكيانه ومبادئه. وعلى هذا الأساس فإن أسلوب الفنان الآشوري أنشطر إلى عنصرين مهمين مادي ومعنوي (رمزي) أي هناك نص وخطاب نهلا من منهل واحد خضعا لضاغط فكري يتحكم في تحديد قيمة هذين العنصرين.

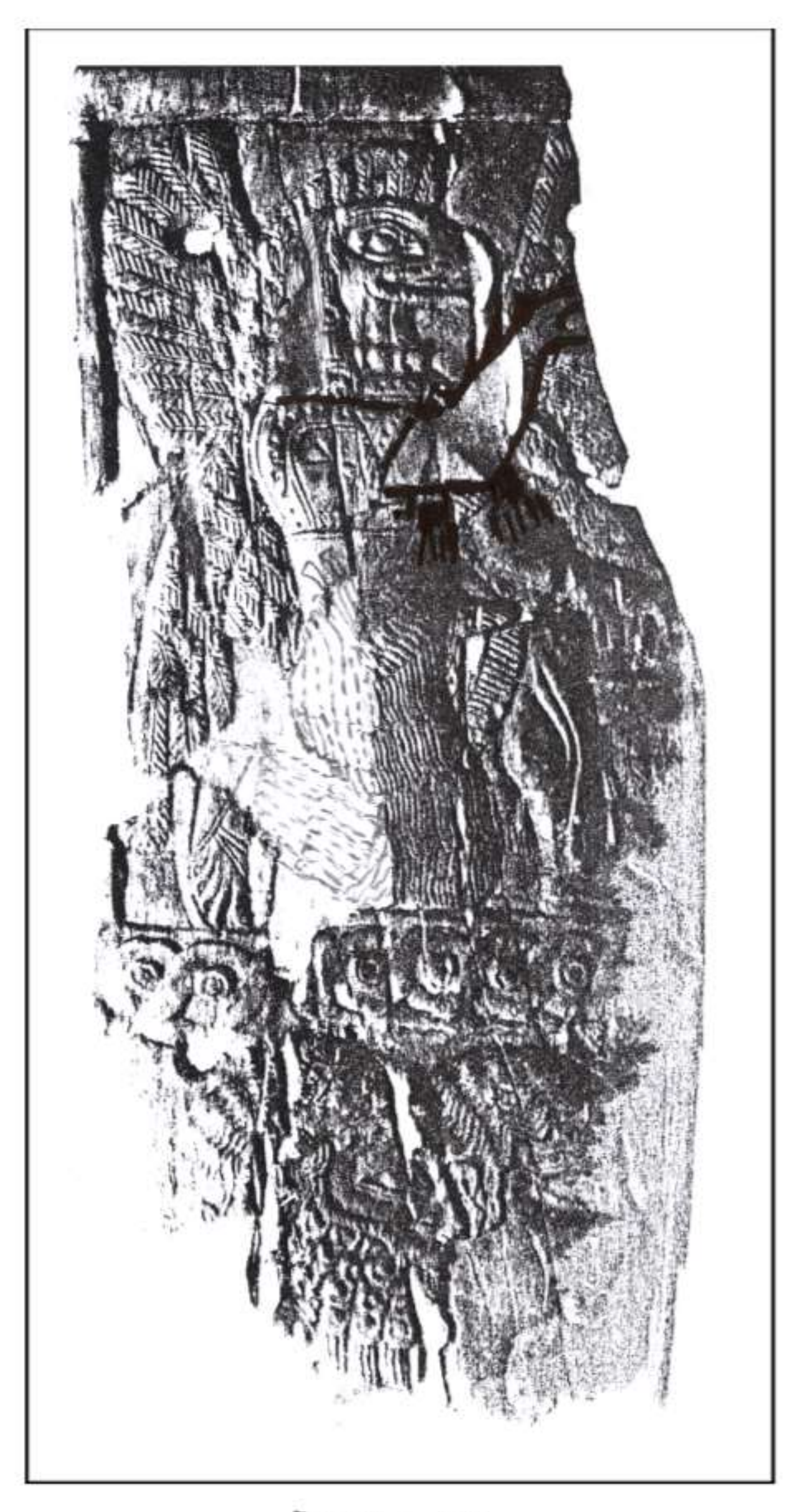
خارطة رقم (٤)



شكل (٣١)



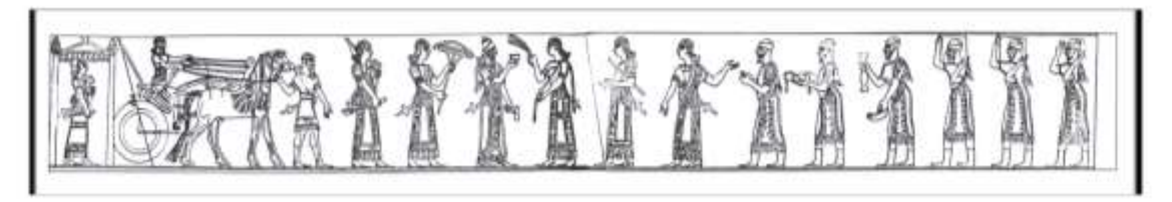
شكل (٣٢)



شكل (٣٣) آ

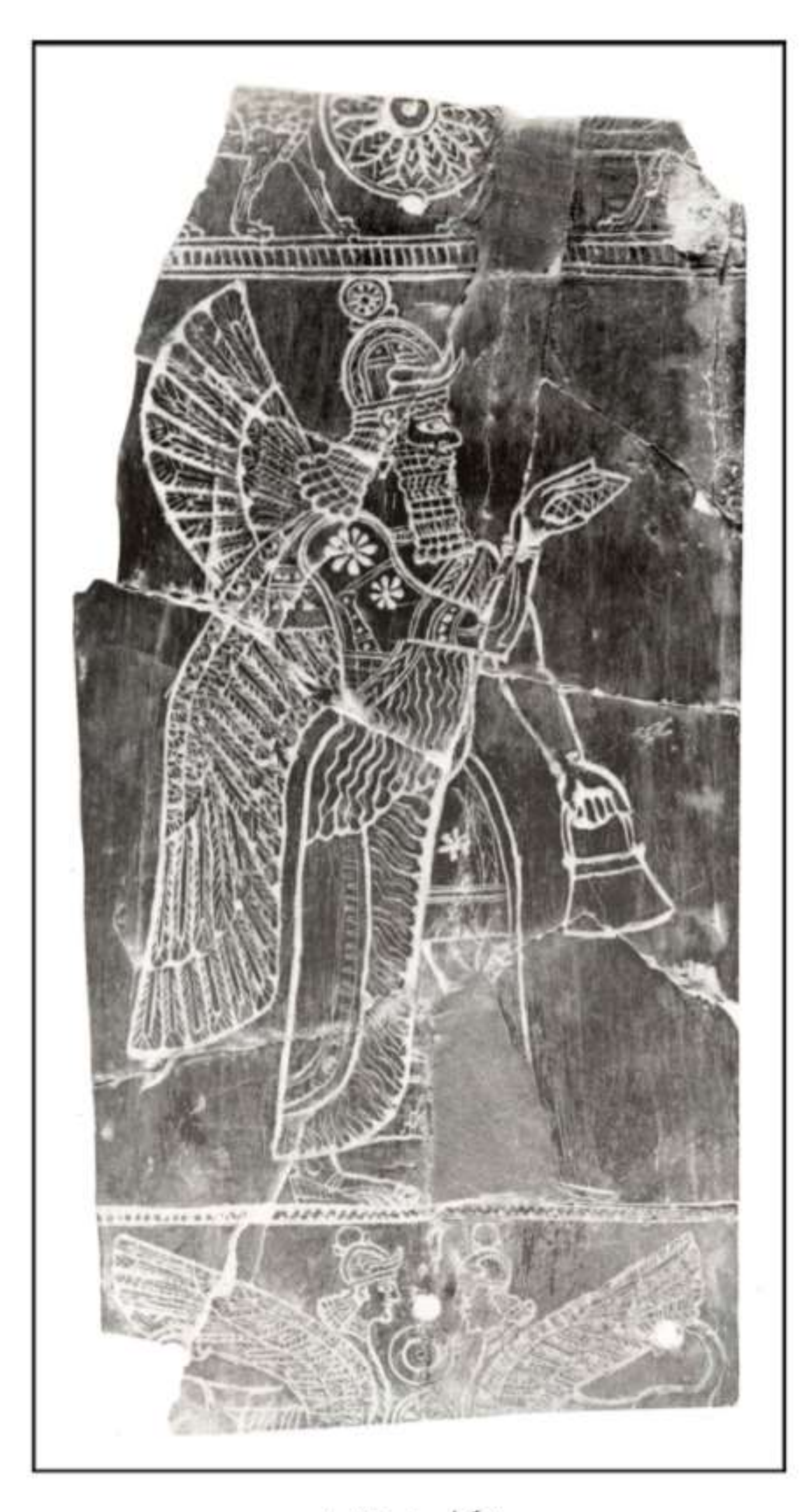


شكل (٣٣) ب



شكل (٣٤)

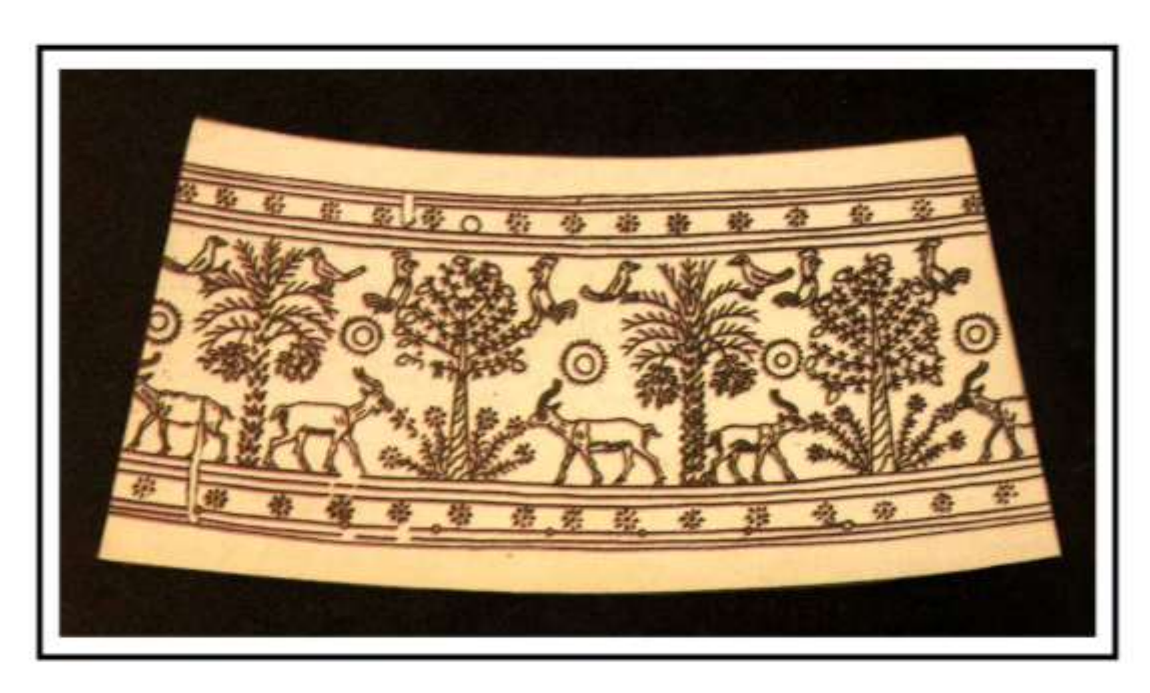
شكل (٣٥)



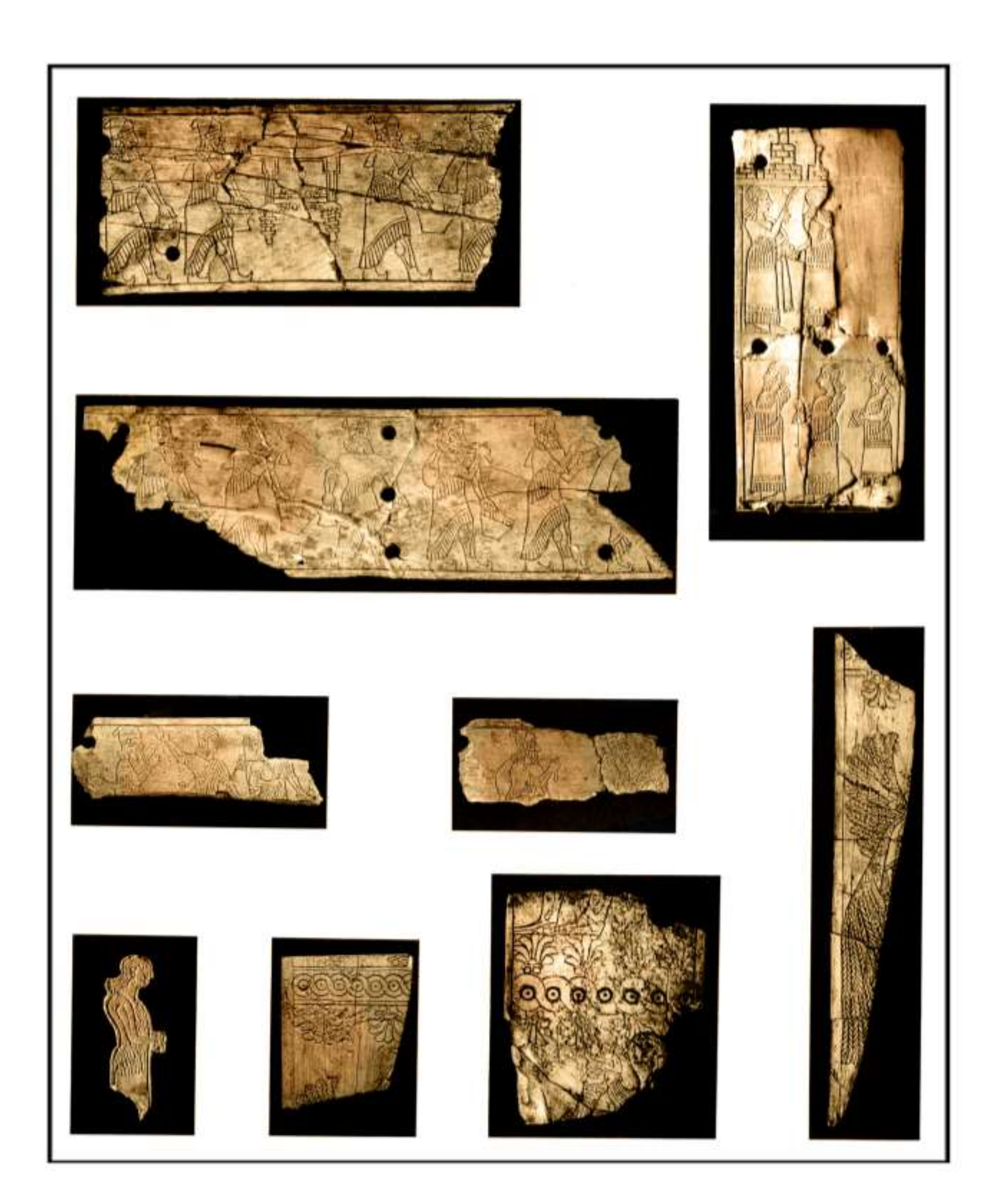
شكل (٣٦)



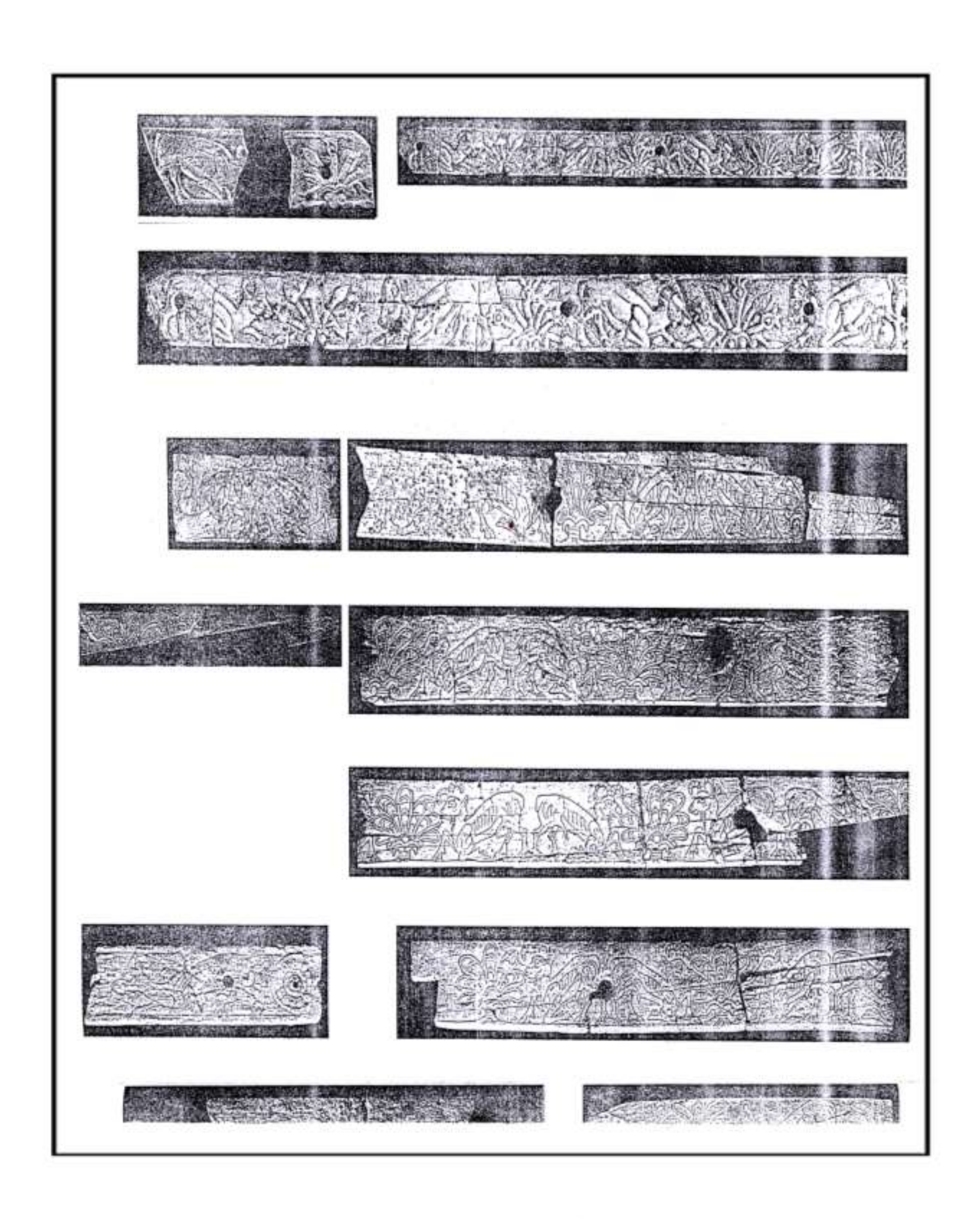
شكل (٣٧)



شكل (٣٨)



شكل (٣٩)



شكل (٤٠)



(آ)



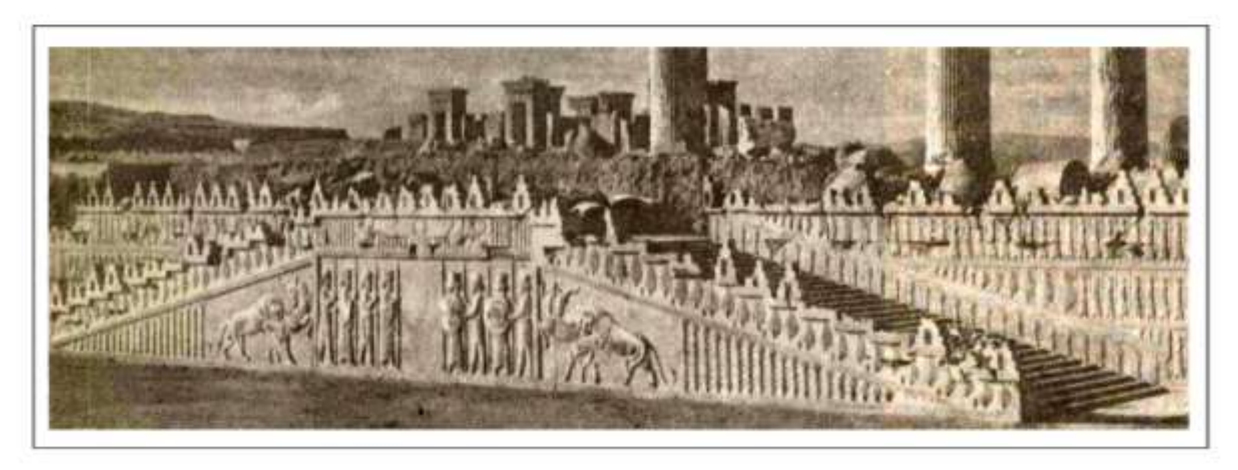
(ب)



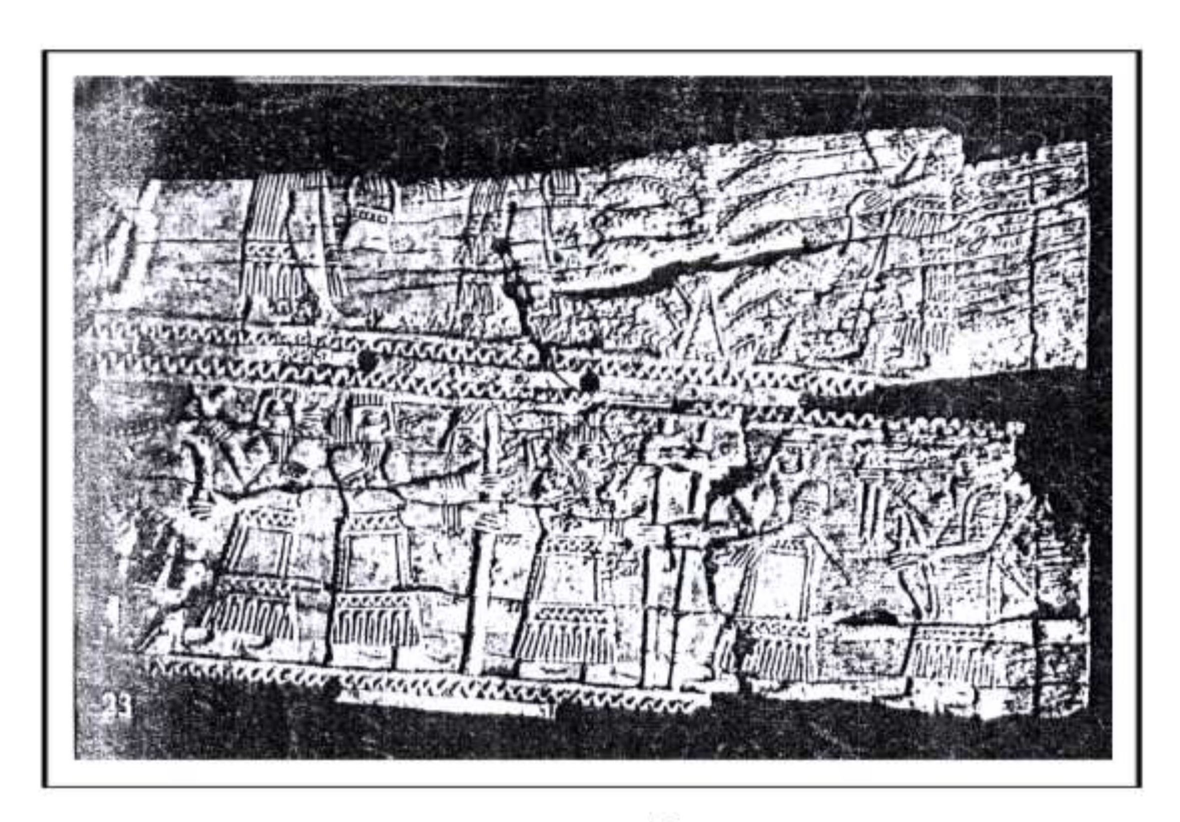
(جـ)

شكل (٤١)

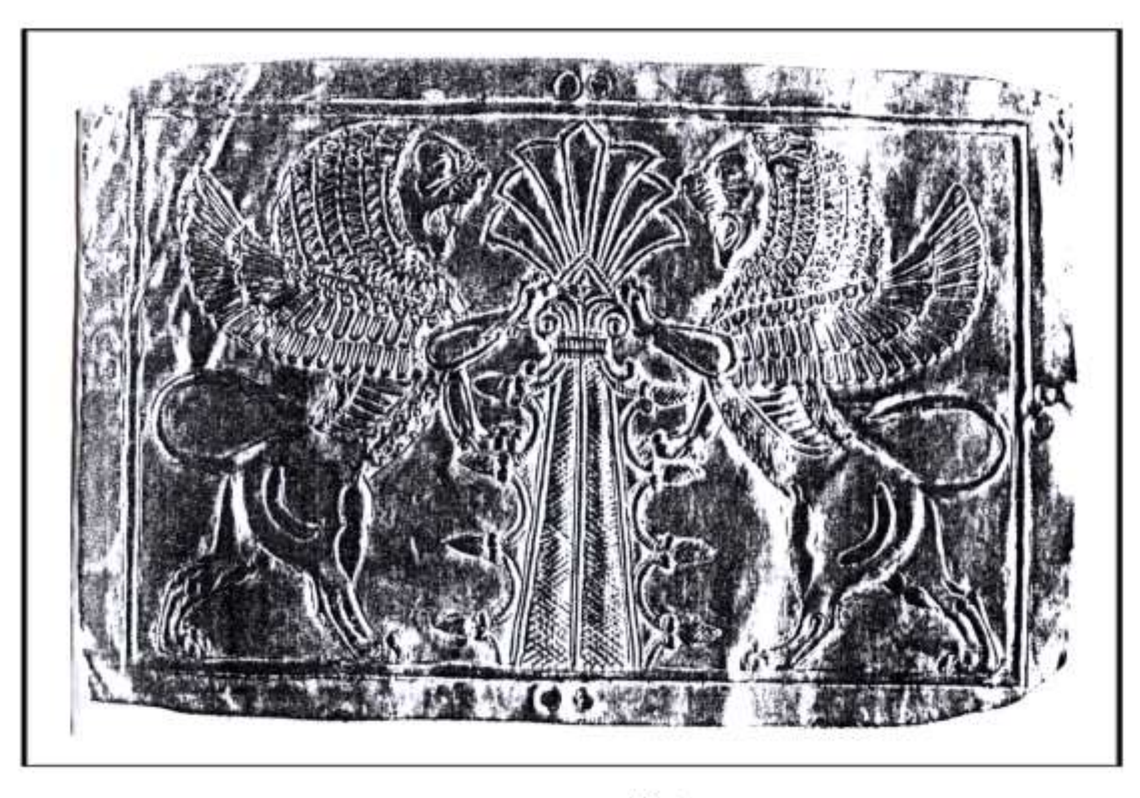
شكل (٤٢) سوسة



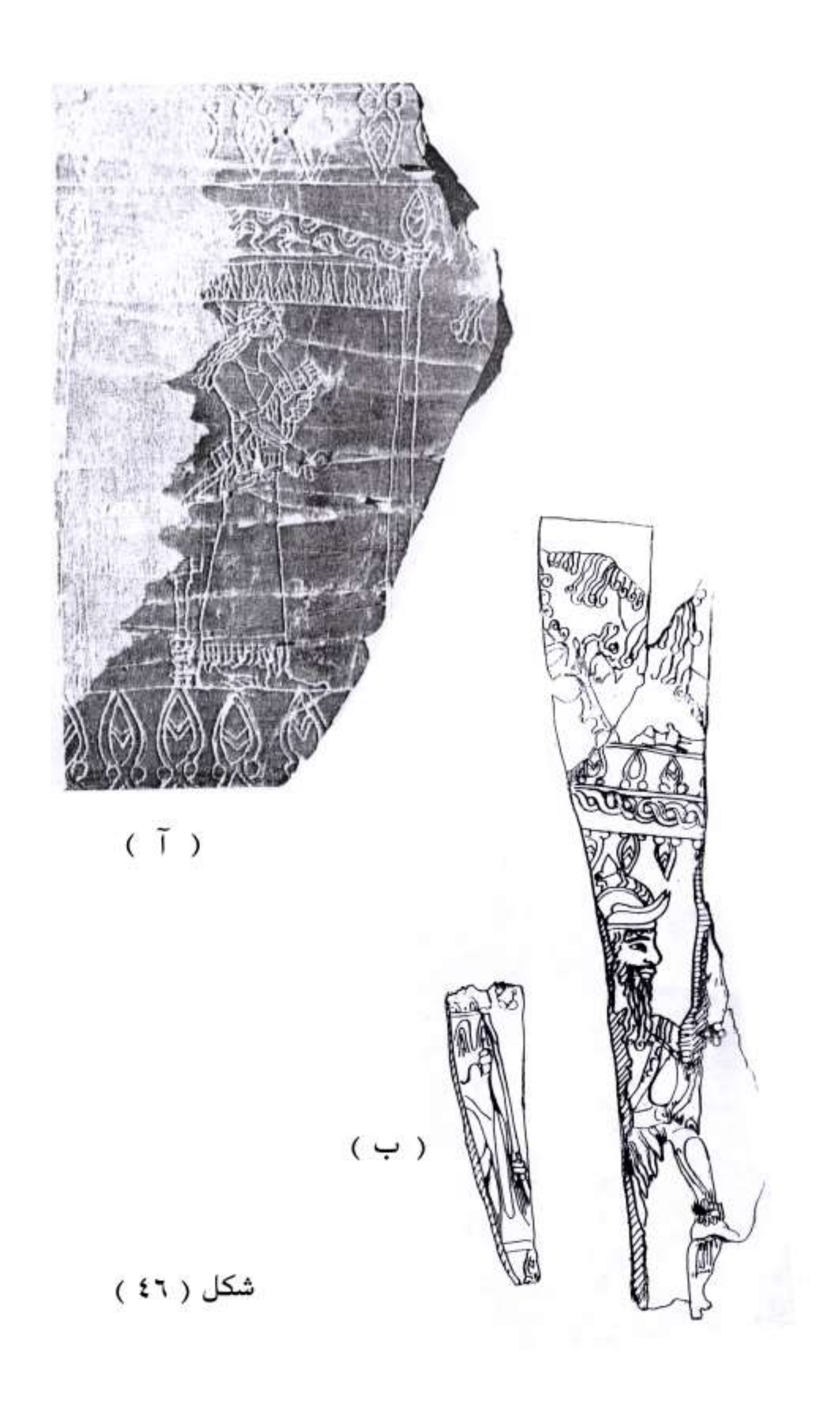
شكل (٤٣) برسيبولس



شكل (٤٤)



شكل (٤٥)


(آ)

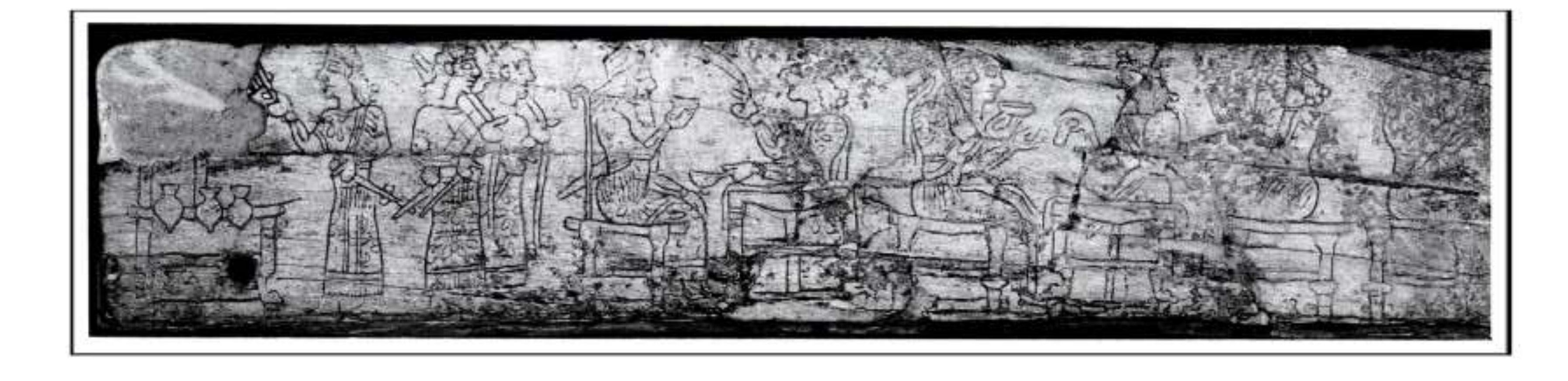
(ب)

شكل (٤٦)

شكل (٤٦)



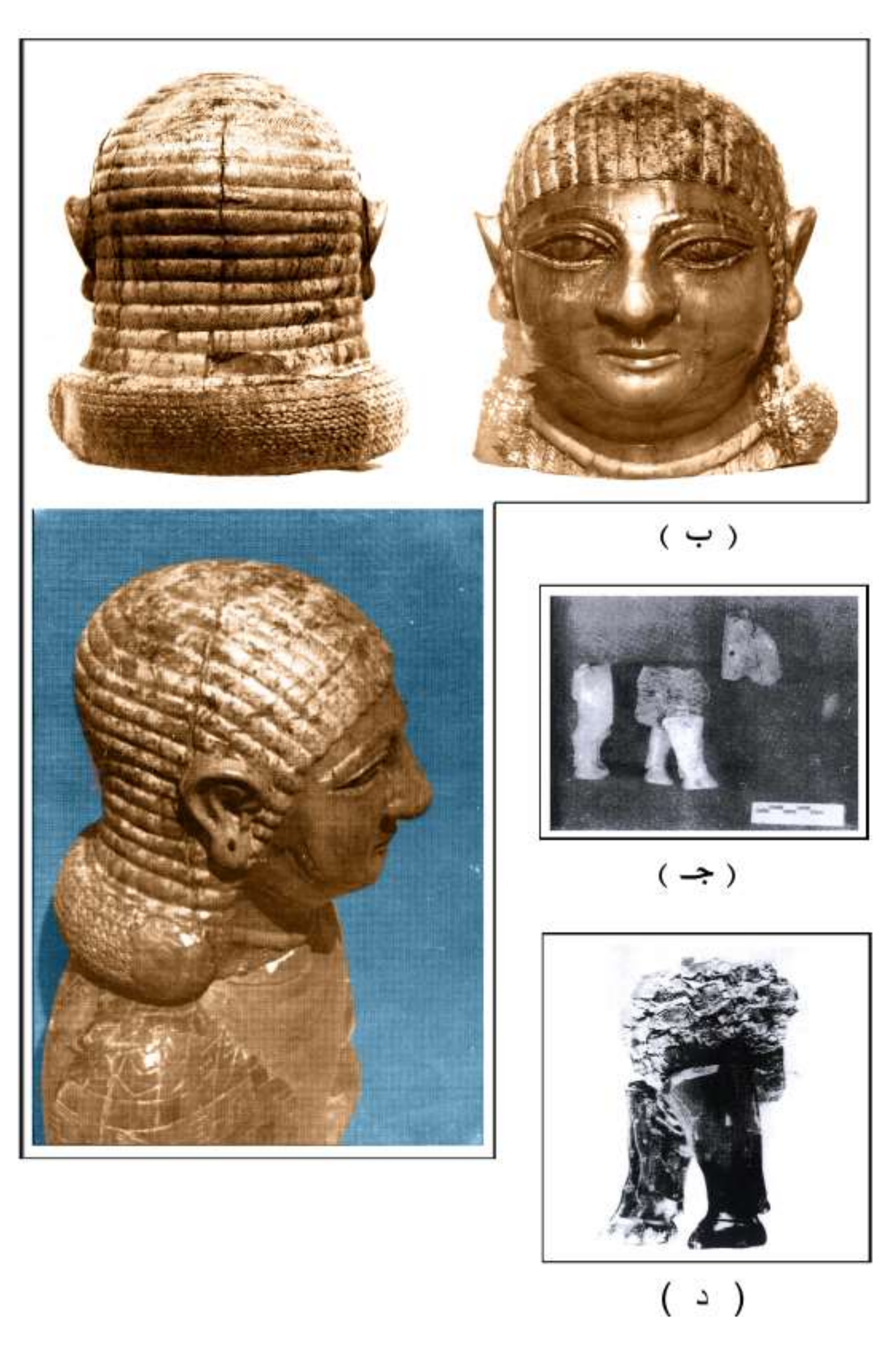
(جـ)



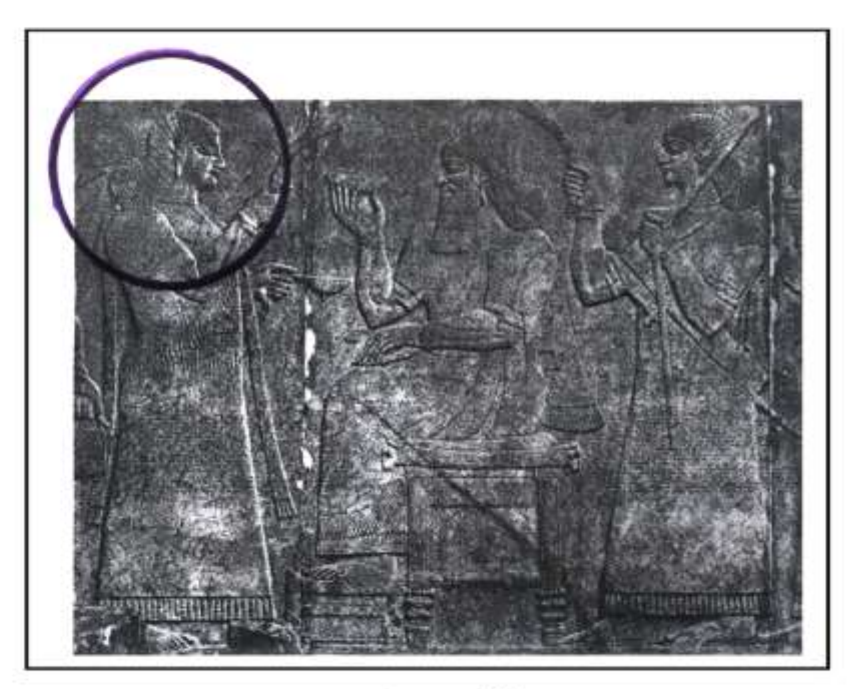
(د)



شكل (٤٧) آ



شكل (٤٧)



شكل (٤٨)



شكل (٤٩)



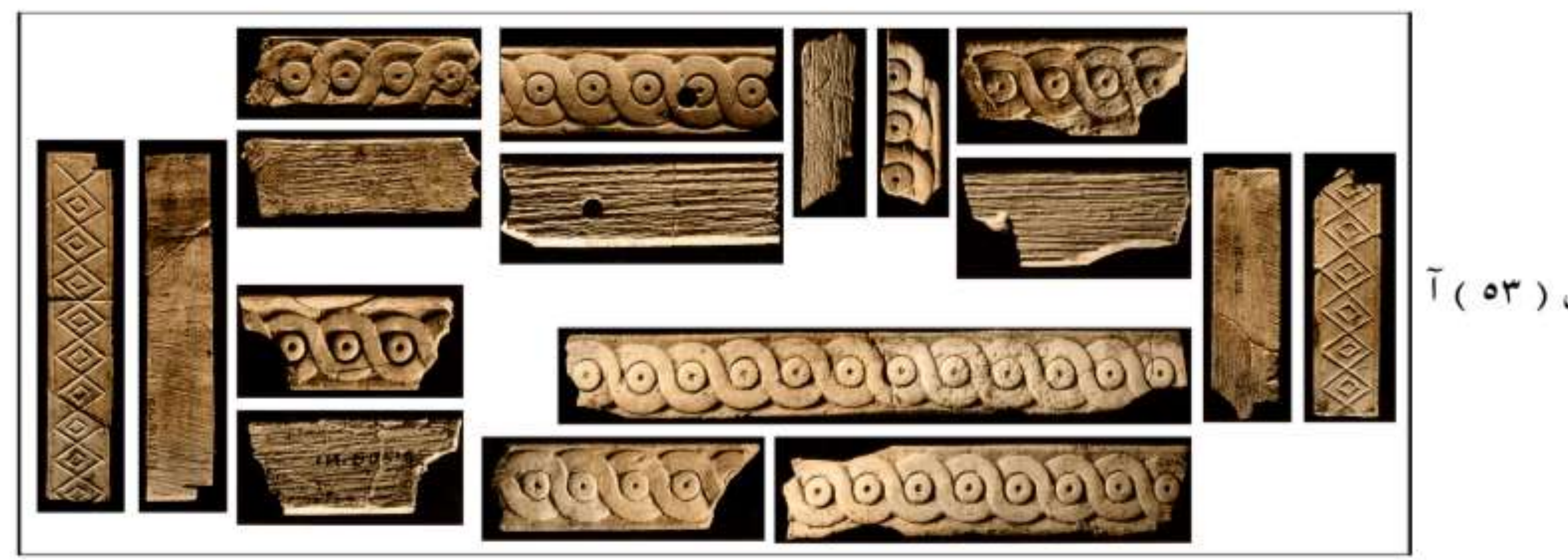
شكل (٥٠) آ



شكل (٥٠) ب

شكل (٥١)

شكل (٥٢)



شكل (٥٣) آ

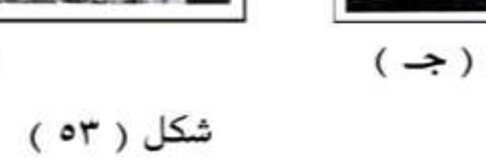


(ب)



(د)

(جـ)



شكل (٥٣)



شكل (٥٣ هـ)

مزهرية من ماري (الألف الثالث ق.م.)



شكل (٥٣ و)

لوح دودو من لكش (النصف الأول من الالف الثالث ق.م.)

المبحث الثالث

أسلوب الفن المصري

إن التحولات الفكرية والتطورات الحاصلة في نظم العلاقات عملت على تنظيم البنية التشكيلية استمرت حتى نهاية عصر اخناتون، حيث " أن فنون التشكيل في العصور القديمة لم يكن في زمانها ومكانها تمثيلاً جمالياً صرفاً في نظم الأشكال وإنما كانت تعمل بفاعلية في بنائية الفكر كحاجات روحية، فقد أبدعت لإيجاد حلول لإشكاليات الفكر الإنساني في تأسيسه الأول ذلك أن الدور الاجتماعي للفن احتل مرتبة هامة في الفكر الحضاري من خلال تمثل الفكر الاجتماعي وإشكالياته في أنظمة فنون التشكيل "(١). وعلى ما يبدو من خلال البنية التشكيلية ظهر أنها خضعت لنظم فكرية سادت ذلك العصر بشكل جمعي أي أصبح هناك تحولات جذرية في نظم العلاقات الاجتماعية مما أدت إلى تطور وإبداع في البنائيات التكوينية. فلو عدنا قليلاً إلى العصر الحجري القديم نلاحظ أن " أهم ما يميز هذا العصر على أرض وادي النيل هو نماذج الآلات والأدوات الحجرية، والتي أبدعت وشكلت بوعي وقصدية من قبل إنسان هذا العصر وتحتفظ نماذج هذه الأدوات الحجرية بأنظمة شكلية تجريدية جميلة"(٢). أما في العصر الحجري الحديث أصبحت هناك تحولات في المجتمع البشري المصري وانتقالة جديدة ومهمة وهي من مرحلة التجميع إلى مرحلة الإنتاج، حيث نستنبط من هذه الأحداث أن المنظومة الفكرية بدأت تشتغل بأساليب جديدة وأنماط حياتية تتحرك من خلال البيئة الجديدة حي تعمل هذه المنظومة على التوافق مع هذه التحولات الجديدة مؤدية إلى تطور وازدهار الفنون التشكيلية " وبدأ الفكر الإنساني يوجد لنفسه أدوات هي منظومات من الأشكال الرمزية ينظم بها معطيات الخبرة التراكمية التي امتلكها فكانت الإبداعات الفنية وهي بمثابة انعكاس لمثل هذه الدلالات الرمزية والوسيط بين ما هو معاش وبين ما يحيا في الواقع الروحي"(٣).

تسارعت هذه الأحداث تحت الضغط البيئي الذي حصلت فيه انقلابات جوهرية في المضامين الحياتية وتطور نظمها بالشكل الذي حقق انجازات نوعية على صعيد فن النحت. إذ

---

(١) صاحب، زهير، الفنون الفرعونية، ص١٥.

(٢) المصدر السابق، ص١٨.

(٣) المصدر السابق، ص٢١.

أطلق على هذا العصر عصر فجر الحضارات (٣٥٠٠-٣١٠٠ ق.م)(*). الذي انتقل فيه الفكر المصري إلى فلسفة تبحث في الكينونات الحياتية التي استنبط منها رموزاً دينية يستحضرها الفنان في كل عمل فني لقدسيتها التي لا يمكن أن تكون في منأى عن عين كل فرد. وهذا ما بدا واضحاً في مجمل الأعمال العاجية التي لا تخلو منها أي قطعة نحتية والتي سنأتي على ذكرها فيما بعد.

بدت التطورات في الفن المصري واضحة، إذ استطاع الفنان المصري أن يحافظ على استقلاليته في أسلوبه وبنيته التشكيلية بكل وحداتها التصميمية وعناصرها الفنية، التي نستقري من خلالها البنية الفكرية المستنبطة من البيئة المصرية المنفردة بسياساتها الثابتة التي لم تؤثر فيها أية ضغوط خارجية. أي معنى هذا أن مصر القديمة كانت تتمتع باستقرار سياسي. الأمر الذي ساعد على ازدهار ونمو الجانب الفني والاقتصادي والثقافي والاجتماعي. هذه الأسباب مجتمعة، وفضلاً عن نضوج رؤية الفنان الفنية ساعدت بشكل أو بآخر على اكتساب أسلوب فني خاص يتمثل فيه الجانب الإبداعي والتصرف القصدي الواعي.

بدا ذلك واضحاً في مجمل أعمال الفنان المصري منذ أواخر ما قبل الأسرات وبداية عهد الأسرات(*). ولوضوح رؤيته الفنية، فإنه من السهولة أن نستقري ماهية العمل الفني، ومعرفة أصوله لعدم وجود انطباعات تشير إلى وجود تلوث في نمطية الأسلوب الفني الذي يعطي دلالات واضحة تعبر عن البيئة المصرية. فالنماذج الفنية العاجية لهذه الفترات ظهرت على شكل منحوتات مجسمة (مدورة) تمثل نساء ورجالاً، أحياناً عراة وأحياناً أخرى بكسوة. كما سنتعرف على ذلك لاحقاً من خلال تحليل العينات.

المهم في هذا هو أن الفن المصري القديم كان تعريفاً صريحاً عن الاتجاهات الفنية التي عبرت عن زمانها ومكانها. كما أوحت بدلالات فكرية واعية وواضحة عن انتهاج الفن كمبدأ ووسيلة يمكن أن ينطلق من خلاله ليعبر عما يريد التعبير عنه من أحاسيس وارتباطات ببيئته، إذ خلق ذلك باللاشعور حالة الوعي والتحفيز العقلي ليولد بصورة لا إرادية لدى المتلقي التطور الفكري وانجراره نحو تفسير ما يشاهده من أعمال فنية وبالتالي يكون هذا الفنان قد استنهض قيمة التذوق وإنماءها لدى المجتمع. كما فعّل ذلك الفنان الآشوري أيضاً.

(*) للاستزادة: راجع زهير، صاحب، الفنون الفرعونية، ط١.

(*) للاستزادة أنظر المصدر السابق.

وعلى ما يبدو أن حالة الاستقرار السياسي والاجتماعي وعدم وجود مؤثرات خارجية وجد فيها الفنان نفسه أمام فضاءات واسعة متباينة الاتجاهات لكنها تتعالق في بيئة واحدة وهذه الفضاءات هي الفكرية والفضاءات الدينية والاجتماعية استطاع أن يوظفها بوعي وفكر نير لينطلق بإبداعاته الفنية نحو تحقيق العملية الإدرالية المرتبطة بيئياً (زماناً ومكاناً). وقد تجلت في هذه الأعمال الفنية العاجية سمة الاختزال والتبسيط ، إلا أنها كانت محاولة جادة في التقرب من الطبيعة ومحاكاتها والتعبير عن الخصوبة والإنماء كرمز أنثوي. وعلى الرغم من التبسيط والاختزال الواعي والمدرك. فإنها لاقت قبولاً حسناً من المجتمع المصري وحصول تفاعل جوهري مع ما تضمنته هذه الأعمال من مضامين اجتماعية تحاورت إنسانياً مع عقلية وفكر ووجدان المجتمع المصري آنذاك. كان هذا خطاباً تشكيلياً مباشراً حقق فيه توافقاً اجتماعياً، إذ وجد في هذا التشكيل تعبيراً حياً عن جوهره الذي يتعانق ويتفاعل مع شخصية الفرد المصري.

ظهرت في هذه الفترات تماثيل النسوة بعدد أكبر من تماثيل الرجال وجميعها أحادية التشكيل (شكل ٥، ٧، ٨) بأسلوب بسيط محاولاً فيه النزوع نحو الطبيعة برؤية تتوافق مع منظومته الفكرية " وتتميز السمات الشكلية لهذه المجموعة من التماثيل البشرية الأنثوية بالتبسيط والاختزال، فالفكرة لم تكن الخوض في جميع التفاصيل المرئية وإنما استنساخ البنية الرمزية من خلال الجوهر الشكلي"[١] وقد أكد الفنان على تمثيل المرأة وذلك لكونها كما قلنا تعبر عن الخصب والإكثار وهذا يدل دلالة واضحة على ما يبدو من أن المرأة في المجتمع المصري القديم كانت لها خصوصيتها.

واستمرت السلالات التي شكلت سلسلة من التحولات الفكرية تتوالى، إذ أصبحت هذه التحولات أساساً في تكوين الحضارة المصرية التي لم تتأثر بأية حضارات أخرى. مما أدى هذا بطبيعة الحال إلى ترسيخ القواعد والأسس التي اعتمدت في مجال الفن والمعمار. مما كان ذلك سبباً في المحافظة على وحدة الأسلوب الفني واتزانه في مسيرته الطويلة التي كانت عاملاً مهماً في تراكم الخبرة من اثر الممارسات الفنية الطويلة، التي ولدت خزيناً هائلاً من المعلومات الفنية التي تبحث في النظم الدينية والاجتماعية المستنبطة من البيئة المصرية تجسدت عن طريق العمليات التشكيلية التي اتسمت أشكالها بدلالات رمزية وواقعية تعالقت مع حيثيات النظم الاجتماعية السائدة آنذاك. فتمحورت حول جوهر الفكر المصري القديم الذي

---

(١) المصدر السابق، ص٢٨.

اكتسب طابعاً متميزاً تكاد كل إنجازاته النحتية تنطق بهذا النسق على مدى الأجيال القديمة التي باتت سلسلة تواصلت مع التطور الحضاري، وعبرت عن المعطيات الاجتماعية والدلالات الروحية التي لا تخرج عن نطاق الميتافيزيقا(*)، خضع به الفن المصري إلى الفكر الفلسفي الموحد الذي بقي مستقراً على هذا النمط الذي عرف به الفن المصري، وعلى هذا القدر من المحافظة على فكرهم الفلسفي الذي يتمحور حول الدين والسياسة وطبيعة البيئة الجغرافية لهذه الخصوصية لم يظهر على الفن المصري أي اختراق أو مؤثر خارجي، كما هو حال الفن الآشوري الذي تواصل في التعبير عن الفكر السياسي والديني والبيئي من دون أن يتعالق مع أساليب فنية أخرى، فقد بقيت هاتان الدولتان محتفظتين بهذه الصفة المتميزة ومشتركتين بها إلى أن انتهى عهدهما.

وعلى أساس هذه المقومات بقيا مؤثرين وغير متأثرين في فنون الحضارات الأخرى, وخير مثال على هذا التأثير هو ما ظهر في فنون الحضارتين السورية والفينيقية بشكل كبير (شكل ٦٦ آ ، ب).

مما لاشك فيه هو أن هذا الواقع هو جوهر وحقيقة الفن الآشوري والمصري. فهذا إن دل على شيء فإنما يدل على قوة وأصالة ورصانة هاتين المدرستين اللتين أصبحتا منهلاً ينهل منهما فنانو الحضارات الأخرى. ولا نبالغ إذا قلنا أن بعض فناني القرن التاسع عشر وإلى حد الآن ولربما قبل هذا التاريخ متأثرون بتراث وأسلوب هاتين الحضارتين المصرية والآشورية في أعمالهم النحتية.

اتخذ الفن المصري التعبير عن الأسلوب الواقعي في منحوتاته العاجية كما كان ذلك في أسلوب الفن الآشوري إلا أن أغلب المنحوتات العاجية المصرية التي عثر عليها في مصر نفذت بأسلوب النحت المدور ومعظمها تعود إلى عهد الدولة المصرية القديمة. وهذه بعضها شكل (٥٤، ٥٥، ٥٦) على خلاف النسق العام للفن الآشوري الذي أتسم بالنحت البارز.

ومما تجدر الإشارة إليه هو أن النحت البارز لم يكن مغيباً عن النشاطات الذهنية للفنان المصري القديم، ونشاطاته المتجددة في البنية التشكيلية. بل بدا ذلك واضحاً في مقدرته ورؤيته الفنية التي استظهرها على مادة العاج الذي تم استغلاله لأغراض وظيفية خضعت لنظم تشكيلية تعالقت مع الجانب التصميمي مما يعطي دلالات واضحة على أن أصحاب نقادة الثانية " لم

(*) للاستزادة: راجع صاحب، زهير، الفن المصري القديم.

يقتصروا على الأشكال الفنية التي يملون بها الأواني والجدران، وإنما كانوا أيضاً – ولاسيما في أواخر ما قبل الأسرات – ينقشون الأشكال الفنية على بعض ما يصنعون من العاج كالأمشاط (شكل ١٠) ومقابض السكاكين شكل (١١، ١٢). وكانت النقوش في بداية الأمر قليلة، ولكنها لم تلبث أن غدت تغشى صفحة الأداة كلها أو صفحتيها، وهي في جملتها ذات قيمة كبيرة في دراسة تطور فن النقش في مصر في مرحلته الأولى، كما أن لبعضها قيمة تاريخية بما تصوره من أحداث ووقائع "[١] تسجيلية توصيفية ارتبطت بمقومات اجتماعية (شكل ١١ و١٢).

اتسمت الأعمال الفنية العاجية لهذه الفترات بالدقة ومحاولة محاكاة الطبيعة في تمثيل الجسد البشري الذي تجسدت من خلاله تطورات البنية الفكرية، ودقة الملاحظة التي يتمتع بها الفنان، والتي تتوافق مع ميوله واتجاهاته، إذ عبرت أعماله عن دقة الملاحظة وبراعة فائقة بإمكانية فنية ممتازة في التعبير عن ملامح الإنسان وجسده الذي يتمثل بالواقعية، سواء في الرجل أم المرأة أم الطفل. حيث تؤكد بمجملها الذات الإنسانية والعلاقات الاجتماعية التي تتمحور حول البيئة المصرية (شكل ٥٤، ٥٥). واستمر فنانو العاج المصريون بالتعاقب مع تقادم السنين والأسرات والسلالات وبإبداع ينم عن بنية فكرية مزدهرة ومحافظة على أسلوبيتها واستقلاليتها في التواصل مع مقومات البنية التشكيلية المصرية القديمة دون أن يؤثر في نمطية أسلوبها، ولم تخترق بأي شكل من الأشكال مهما تعددت الموجبات التي اقتصرت على التجارة والعلاقات الدبلوماسية والحملات العسكرية وأمور أخرى.

وما وصل إليه الفن المصري في فترة توت عنخ آمون (١٣٤٧-١٣٣٩ ق.م) يؤكد لنا أن الفن المصري اتسم بوحدة تكوينه وأسلوب تشكيله وإعطاء صفة متميزة بملامح رصينة تعطي دلائل واضحة لصورة البيئة المصرية التي تتعلق بعلم الأجناس (الانثروبولوجيا) كما هو واضح في تمثال من العاج لفتاة (الحظية) من عهد توت عنخ آمون شكل (٥٧) وقد نفذ بأسلوب حاول به أن يمثله بالواقعية. كما سنتعرض إلى ذلك لاحقاً.

نود أن نذكر هنا أن الفن المصري كما قلنا بقي مؤثراً وليس متأثراً للأسباب المذكورة آنفاً، وما عثر عليه في نمرود وخرسباد يؤكد هذا الرأي الذي بات واضحاً في مجمل المعاثر التي عبرت بشكل دقيق عن وضوح الرؤية في هذه الأعمال العاجية التي تتوافق مع المنظومة الفكرية للفنان المصري دون شك. حيث تتعالق العناصر التشكيلية في هذه المعاثر التي سنتطرق

---

(١) شكري، محمد أنور، الفن المصري القديم، منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة، ص٢٣.

إليها لاحقاً، لتنحدر بشكل انسيابي إلى جوهر البنية التشكيلية المصرية ومضامينها وملامحها وأسلوبها ورموزها. وكما يقال بأن الفن السوري والفينيقي اقتبسا وقلدا تارة أخرى الفن المصري وأحياناً من الفن الآشوري.

تجدر الإشارة هنا إلى أن عدداً من هذه المنحوتات العاجية مقتبس كلياً عن المصري. وبعضه الآخر فيه تأثيرات مصرية ببعض مفردات تكوين الموضوع الواحد. لكن هل ما جاء به الباحثون من مسوغات وآراء ومقترحات هي تصب في منهل أدبياتهم فقط بمجرد التعبير عن رأي من النظرة الأولى ؟ أم هناك تأثيرات أخرى لربما تكون خارج نطاق العملية الفنية وتحليلاتها ؟ أم إنها معتمدة أساساً على آراء المحللين الأدبيين في تحديد المواقف على وفق مقالات.

أما في الدولة المصرية الحديثة فإن الفنان المصري انتقل إلى التوصيف الدقيق لميوله الذاتية نحو التعبير عن معتقداته بشكل يتوافق مع مكانة ومنزلة الملك الإله. فإذن التوجه هنا يشير إلى أن العقيدة الدينية التي يرتبط بها بشكل جدلي مع شخصية الملك الإله، والقناعة التامة بالخلود بعد الموت ألجأته إلى تحقيق ذلك من خلال مادة الحجر الصلبة (كالصوان والكرانيت)، اعتقد بكل إحساسه الذي يضمره تجاه ملكه وتمسكه بمعتقده الديني بأن هذا النوع من الحجر هو المادة التي من الممكن أن تحافظ على سماتها من دون أن تتغير مع تقادم الأزمان، وهي أصلح وأقرب إلى مسألة الخلود. وبهذا يكون قد التجأ إلى ما هو يتلاءم مع معتقداته هذه.

أثرت التحولات الجوهرية في البنية الفكرية المصرية الأخيرة، ولاسيما في الفنان المصري بشكل مباشر في البنية التشكيلية التي خضعت لعوامل قدسية ولدت لديه رؤى فنية جديدة اتسمت بالقيم الجمالية والعنصر التصميمي الفني والمعماري المشترك "وبفعل التحولات الفكرية التي أصابت المضامين في التماثيل في الصميم فإن الوعي والقصدية في آلية عمل الصورة الذهنية للفنان كانت تنطلق مما هو داخلي واجتماعي وروحي، فمن صفات الفن أنه يحمل بداخله التوتر والتناقض فهو لا يصدر عن معاناة للواقع فحسب بل لابد من عملية تركيب لابد أن يكتسب شكلاً موضوعياً"(١).

وقد تجسد ذلك من خلال أعداد هائلة من المنحوتات التي تمثل الملك الإله والملكة وأشخاص آخرين ذوي منزلة اجتماعية، هذه التماثيل جسدت روحية البيئة المصرية بواقعية عبرت عن منظومة فكرية بدا عليها التطور والازدهار من خلال النماذج المكتشفة.

---

(١) صاحب، زهير، الفنون الفرعونية، ص٣٠٢.

المهم هنا هو أن هذا الكم من الأعمال الفنية بطبيعة الحال لم ينجز من قبل فنان واحد، بل تشير الوقائع إلى أن الفنان أخذ يمتهن الفن داخل ورش فنية تابعة للطبقة الحاكمة والمتنفذين، وتعتمد على فنانين كبار يشرفون على كادر فني متخصص من الذين أقل منهم كفاءة، وهذا يعني أن هذه الورش أنجبت كثيراً من الفنانين. ومع تقادم السنين تكبر خبرة الفنانين، وتنمو مع نمو أعمارهم بنيتهم الفكرية. فأفرزت هذه الحالة مجموعة من النخبة الفنية المعتمدة التي تتمتع بمستويات متباينة " ولابد أن نفترض أن مهنة الفنان أصبحت متميزة عند ازدهار الحضارة المصرية بدرجة تكفي لكي يرتزق منها صاحبها "[١].

الشيء المهم في هذا والمراد قوله هو أن الفنانين الذين ربما أصبحوا خارج دائرة المشاغل المصرية عملوا في المشاغل الأخرى " والدليل على ذلك هو أن المشاغل الآشورية في نمرود كانت تستخدم الفينيقيين والسوريين الشماليين وربما حتى الصناع المصريين المجلوبين من مصر "[٢] فهم بلا ريب لهم دراية وخبرة وممارسة في العمل الفني. هؤلاء الفنانون يحملون في جعبتهم من الفن المصري الحقيقي، ويعرفون كيفية استخدام الرموز بشكلها الصحيح وكيفية معالجة الموضوع بصورة تخضع لقواعد وعناصر تشكيلية (من خط وكتلة وفراغ ومضمون). وبهذه العناصر التي اتسمت بأسلوب موحد ومستقل في إجادتها وحسن أدائها تولد الحيوية والرقة والانسيابية في السطوح التي تتمثل بمجموعها بقيم جمالة واعتبارية وأسبابها الموجبة التي أنجبت هذا التشكيل المقرون بالفن المصري الحقيقي.

بهذا أصبح الفن المصري من الفنون المؤثرة التي تبحث في المجال الإنساني بمدركات عقلية والمتمثلة بالذوق الجمالي والموضوعي بأسلوب مبني على واقعية ورمزية بتصرف اعتمدت على الاختزال المبني على وعي وإدراك. وعلى هذا الأساس فقد لاقى الفن المصري إقبالاً على كل المستويات الاجتماعية وتأثيراً في الحضارات الأخرى.

---

(١) المصدر السابق، ص٨٢.

(٢) باور، آندريه، بلاد آشور، نينوى وبابل، ص١٧٠.

المبحث الرابع
تحليل عينات الفن المصري

شكل رقم (٥٤)

أحد الأعمال العاجية المنفذة من قبل الفنان المصري على مادة العاج، يعبر هذا العمل عن الخصوبة والإكثار التي اتجه الفنان إليها ليعبر عنها خير تعبير لكونها تتفق مع ميوله واتجاهاته الدينية في التعبير عن حالة وعي وإدراك نتلمس من خلاله على وجود منظومة فكرية اشتغلت على مدى علاقة وتفاعل الفنان المصري لبيئته وارتباطه الاجتماعي وعلاقاته الإنسانية، فقد تجسد كل ذلك في البناء التكويني لهذا العمل النحتي العاجي المدور الذي يمثل امرأة بلباس طويل وهي تحمل طفلها على جانب ظهرها الأيسر في محاولة منه لمسك ثدي أمه الأيسر الذي بان نصف صدرها العاري ليؤكد الفنان قصدية التعبير عن الخير بنص خطابي واضح عن الرؤية الفنية والموضوعية والتعبيرية.

أن الفن لغة تتواصل وتتفاعل مع مجريات الأحداث وتوالي الأزمان معبرة عن البيئة التي نشأ فيها الفن. وعلى هذا فقد نشأ وتطور الفن المصري مع نمو المنظومة الفكرية واتساع مدياتها لدى النحات المصري الذي جسد بشكل واضح حالة التواصل التي حصلت في فن النحت وكيف تطورت بنيته التشكيلية التي بدت معالمها تترسم بأنماط وأساليب جديدة تطورت ونمت مع تطور ونمو البيئة الفكرية والاجتماعية التي نترصدها من خلال الأعمال المتفاوتة الإمكانية والمقدرة الفنية، وهذا ما عبرت عنه الأشكال التالية:

شكل رقم (٥٥)

ففي هذا الشكل الذي يمثل امرأة عارية نتوقف عند رسالة الفنان الذي أراد من خلالها أن يعبر عن كينونة الإنسان وفلسفته في حقيقة أنوثة وجمالية هذا المخلوق الذي عدّه رمزاً للخير والعطاء والخصوبة والتكاثر. وذلك من خلال تأكيده على تكرار نحت أكثر من جسد للمرأة العارية. ومحاولة التأكيد على مفاتنها الأنثوية بمحاولة جريئة لمحاكاة الواقع معتمداً بذلك على التخيل الذي ينتج عن معرفته السطحية بالشيء دون الملاحظة والنقل عما يراه وبهذه الخصوصية فإنه فنان ذو إحساس وشعور من خلال روحيته المتمثلة والمتأصلة في إنسانيته.

المهم في هذا ليس الشكل وإنما الأسلوب الذي تطور، إلا أن هذا الأسلوب شهد تطوراً جريئاً في بنية الجسد سواء أكان امرأة أم رجلاً (شكل ١٨، ٥٥) حيث أصبح أكثر ميلاً للواقعية،

إلا أنه استطاع أن يضيف في بعض أعماله مسحة فنية جسد فيها رؤيته الفنية وذلك من خلال التصرف القصدي الذي عمد فيه إلى إضفاء الاستطالة لربما مقصودة في الجسد البشري دون مراعاة للنسب والتشريح كما في الشكل (٩ ، ٥٦).

فالشكل (٥٦) أعطى دلالات واضحة على أن الفنان المصري كان يعمل وفق رؤية فنية تكون ملائمة للحدث الذي يريد التعبير عنه دون مراعاة النسب أو التشريح أو إلى غير ذلك من العناصر الفنية الأخرى. فنلاحظ في هذا العمل أن مبدأ التجريد الذي اعتمد فيه على الاختزال قد طغى على تفاصيل هذا العمل النحتي العاجي المدور.

الشكل (٥٧) يعتبر هذا الشكل من المنحوتات العاجية المدورة لفتاة عارية من خلال قراءاتنا لهذا المنجز المليء بالحيوية والجمال المتمثل في حركة الجسد الممشوق ينم عن إبداع عالٍ للبناء التكويني والتقنية. وبنية هذا المنجز يعطي دلالة واضحة على صلة الفنان مع السمات الشكلية الواقعية ونزوعه نحو الطبيعة التي تتمثل بها البيئة المصرية آنذاك في محاولات الفنان الجادة في تحرير فكره نحو ما هو يتلاءم مع الحدث الذي يقوم به على توصيف المضمون من خلال حركة الأرجل واليدين والتعبير عن الهدوء والسكينة في قسمات الوجه. في بنائية هذا الشكل عبر النحات عن بنيته الفكرية المتطورة بشكل صادق وعن إحساساته ومشاعره تجاه جسد المرأة الذي تقصد فيه الفنان تظهير القيم الجمالية والتعبيرية ليبرهن به على إمكانيته ومقدرته الفنية على الإبداع والتطور.

وتنوعت استخدامات العاج وأخذت اتجاهات جديدة شملت عدة وظائف منها ما استخدم كإناء شكل (٦) ومقبض سكين شكل (١١ آ ، ١٢) الذي تشير منحوتاته البارزة في كلتا جهتيه إلى الإيحاء بأسلوب فن بلاد وادي الرافدين المتمثل في مشاهد الإناء النذري شكل (١١ ب). وفي بعض مشاهد الأختام الأسطوانية وكذلك الشكل (١٠) الذي يمثل مشهداً لحيوانات على مساحة المشط وهو بلا شك يعبر عن أسلوبية بعض مشاهد الأختام الأسطوانية لبلاد وادي الرافدين. وهكذا نهجت منحوتات العاج بمسارات جديدة تؤكد التطور الحاصل في البنية الفكرية التي أنتجت مفاهيم جديدة في النحت الذي يتجه اتجاهات أكثر واقعية، بأسلوب يرتبط بواقع بيئي شكل (٥٤، ٥٧).

واستمر هذا الأسلوب يأخذ مداه في التعبير عن القيم الجمالية التي تتحقق من خلال التوجه الصحيح بوعي وإدراك حسي أكثر من ذي قبل لمحاكاة الطبيعة المتمثلة بجسد المرأة.

حيث يتجسد ذلك من خلال التقرب بأكثر علمية لدراسة تشريح جسد المرأة شكل (٥٥). وفي الرجل شكل (١٨) الذي أكد فيه النحات على المحافظة على حركة الجسد وتشريحه وتناسق الجمجمة مع الجسد نوعاً ما، وحركة اليدين التي تبدو تحت الرداء الذي أجاد في استخدام الزخارف الهندسية التي طرز بها الرداء بجدارة. فإذن بدت الأجساد تتسم بالرشاقة والحيوية والتأكيد على قسمات الوجوه التي تبدو في مظهرها جميلة التي تدل على مقدرة فنية وبراعة في تحقيق هذه القيم، والتي تدلل على نمو وتطور المنظومة الفكرية.

وبهذا الأسلوب وهذه الروحية في تنفيذ المنحوتات العاجية لنساء عاريات استمرت إلى عهد " توت عنج آمون في طيبة ١٣٤٧-١٣٣٩ ق.م"[١]. وعلى ما يبدو أن الدلالات الواقعية المعلنة في جسد فتاة تشير إلى خضوع الفنان إلى دراسات تشريحية بالملاحظة التي تنم عن وعي وإدراك ونمو فكري واجتماعي. ومما ورد ذكره عن أشكال سابقة نستدل على السلسلة التطورية التي جسدت النمو والازدهار الفكري الذي أكد فيه أسلوبية العمل المتنامي لدى الفنان المصري.

وعلى الرغم من قلة الأعمال النحتية العاجية المصرية, فإنها تؤكد حقيقة التطور الذي بدت فيها معالم وقيم الفن التشكيلي واضحة من خلال ما أجادته أنامل الفنان المصري الذي تحول إلى مسارات جديدة مبنية على أساس البيئة المصرية التي اتسمت برموز دينية مختلفة للآلهة المصرية. إذ أصبحت أيقونات ثابتة تشغل معظم فراغات أعماله النحتية البارزة التي أخذت أبعاداً جديدة في بنائية فنية تحولت فيها الوحدات أو العناصر الفنية من منحوتات مدورة إلى منحوتات بارزة خضعت مضامينها لمقومات النحت البارز بتقنية تشير إلى براعة وإبداع الفنان المصري الذي حاز بها على أسلوب متميز برزت فيه شخصيته التي حافظ بها في مجمل أعماله النحتية البارزة والمدورة التي ظهرت فيما بعد على الحجر.

فالشكل (٥٨ آ) دليل واضح على النحت البارز الفرعوني المتمثل في شخصية الآلهة حاتحور تحمل تاج الشمس المقرنة وتسريحة الشعر المستعار المعهود في الفن الفرعوني والقلادة العريضة والملابس المحفورة التي كانت على ما يبدو مطعمة بأحجار كريمة وهي على ما يبدو أنها تؤدي طقساً دينياً. وقد تأزر بها هذا الجسد الممشوق المعهود في أسلوب الفن الفرعوني الذي نستطيع من خلاله أن نستقرئ روحية الفنان المصري وحيوية الوحدة التشكيلية التي نحتت

(١) عكاشة، ثروت، الفن المصري، ص٦٧٠.

على أغلب الظن من الفنانين الذين يعملون في المشاغل الآشورية المستقدمين من مصر أو من الفنانين المهاجرين الذين يجوبون الأسواق كما مر ذكره.

في بنائية الشكل (٥٨ ب) من الناحية الشكلية واستعراض تجاور وتعالق الوحدات التكوينية التي عبرت عن موضوه له سمات طبيعية ومألوف في الحضارة المصرية وهو أقرب ما يكون إلى المضامين الدينية، التي من الممكن أن نستقرئ الدلالات الموضوعية المبنية على نظام تفاعل علاقات الوحدات التكوينية هذه التي تجاورت مع فضاءات استغلت بأشغالها كعناصر فنية ضمن بنية تشكيلية تتجاذب وتتحاور فيما بينها السطوح المنحوتة المتوافقة بخطوطها اللينة مع سياقات الحدث الذي هو عبارة عن " لوح عاجي منقوش على سطح علبة يمثل المشهد بقرة وهي ترضع عجلها، استغل الفنان فضاء الخلفية بدغل (أجمة) البردي وقد طعمت بالزجاج الأخضر والأزرق "[1], هذا اللوح يتوافق بأسلوبه مع الشكل (٥٩) الذي يؤكد أسلوبية المواضيع التي تقاربت مع الفكر الديني المصري. ونود أن نبين هنا أن ليس كل بقرة ظهرت في الفن المصري هي آلهة وإنما هناك مواضيع طبيعية.

شكل (٥٩)

لعبت الأساطير دوراً بلاغياً كبيراً في الفكر القديم حيث تقارب هذه البلاغات في الفكر الرافديني ووادي النيل مع اختلافات طفيفة في التوجهات لكن نرى في هذا الشكل (٥٩) أن "مضامين الفكر الديني كانت الآلهة كصور بلاغية تشبه بالحيوانات كنعت الملك بالعجل القوي والملكة البقرة الحاملة للعجل. دفعت الإله الشمس بالعجل السماوي وتمثل السماء على هيئة بقرة هائلة يمتد جسمها على طول أفق السماء وتتعلق في جسمها الأجرام السماوية"[2].

يعبر الشكل (٦٠ آ ، ب) عن مضامين الفكر الديني الذي استحدث فيه الفنان فضاءً لتكييف نظم العلاقات الفكرية والشكلية التي تتعالق في بنية وحداتها مع النظم الاجتماعية التي لا تخرج عن النطاق الروحي، حتى يتم التواصل بينها وبين النظم الاجتماعية التي تتم على وفق مفهوم ديني متوارث يخضع لشعائر طقسية اعتمدها الفنان على وفق رؤيته الفنية المتوافقة مع مقومات بيئته الخاضعة لفكر ديني موحد. وبهذه الخصوصية التي تمثلت بنظم العلاقات الفكرية

(1) Oats, Joan and David, Nimrud. An Assyrian imperial city revealed. British school & Archaeology in Iraq, 2001, P. 170.

(٢) صاحب، زهير، الفنون الفرعونية، ص٧٤.

والشكلية هي فعل ذهني واعٍ تم إفراغها من خلال علاقات الفنان الكونية التي نتجت عن تجربة فردية ليخاطب فيها الذهن الجمعي. يبغي من وراء ذلك هدفاً إنسانياً يقوم على أساس إشراك الميول الروحية برؤية تتلخص بنص خطابي واضح المعالم.

في البنية التشكيلية التي اعتمدها النحات نلاحظ أن هناك تجاوراً وتحاوراً بين مختلف العناصر الفنية التي يؤدي فيها هذا التجاور إلى تعالق وحدات المشهد في الشكل (٦٠ ب) الذي يتكون من آلهتان متناظرتان في وضعية الركوع وهما آلهتا الولادة في الفكر الديني المصري القديم ورمز هاتين الآلهتين هو القرد الجالس على كتف يد كل منهما. وبينهم مجموعة من الرموز الدينية. ففي بنائية التكوين هذه قوة تعبيرية عن مضمون الفكر الديني الذي اعتمد فيه النحات على نظام السيمترا كقيمة مكانية نظمت على وفق رؤية فنية تنطلي على نظم فكرية واعية، وذلك ليؤكد القيمة الجمالية لحركة الأشخاص المتعالقة مع الفضاءات المحيطة بها والتي ترحي بحركة دائبة غير مستقرة متجاورة مع الرموز الدينية التي اعتمد عليها النحات لتكون بؤرة المشهد العالقة في ذهن المجتمع البشري المصري. هذه التقنية الفنية والرموز الدينية وبساطة بنائية سطوح الجسدين والتأكيد على الخط الخارجي في المنحوتات العاجية البارزة في الفن المصري القديم الذي لم يحافظ على روحية وحيوية السطوح إلا بعد تجربة أكسبته خبرة ترجمتها بنيته الفكرية التي استطاع من خلالها أن يفرغ في كل قطعة نحتية من خزينه المعلوماتي الذي بات عاملاً مساعداً في تحقيق أسلوب فني جديد بيئي محلي أصيل تميز به عن غيره من أقرانه من الفنانين.

وهذه البنائيات التي اعتمد فيها النحات على أسلوب في بنائية أشكاله التي تتعالق فيها العناصر الفنية بشكل إبداعي تتحاور فيها وحداته التكوينية مع بنيته الفكرية لتخلق عالماً آخر من التواصل بين المجتمع والفن. ومن خلال ما مر ذكره أصبح من البديهي قراءة النصوص الأخرى التي أجادت أنامل الفنان المصري في توثيق هذه الخطابات التي نستطيع استنباطها من بين وحداته التكوينية وتعالقها مع بعض كما هو الحال في (الشكل ٦٠ آ) الذي عثر عليه في حصن شلمنصر الذي " يشمل على قرص الشمس المتوجة والمحاطة بطيور تستقل مركب بمقدمة مصنوعة من البردي. والمركب مرصع بالمينا "[1].

---

(1) Ibid., P. 230.

فالشكل (٦٠ آ) هو من مشاهد مفهوم الفكر الديني الذي يتمحور حول رموز الآلهة المصرية التي اختارها الفنان المصري لينقلها من حالته التخلية إلى المدى الحسي البصري ببنائية تشكيلة تقوم على أساس وحدة العناصر المختارة لتحرير وحدة تكوينية عمل على توزيعها مكانياً وفق نظام سيمتري تم تحديده بشكل يتوافق مع منظومته الفكرية وإحساسه بالقيمة الجمالية التي وزعت وحداتها على أساس منظومته الفكرية المتفاعل مع الحدث ومع القيمة المكنية لكل وحدة أو رمز من هذه الرموز المعبرة عن الآلهة ومنها الإله حورس الذي يبدو في الوسط .



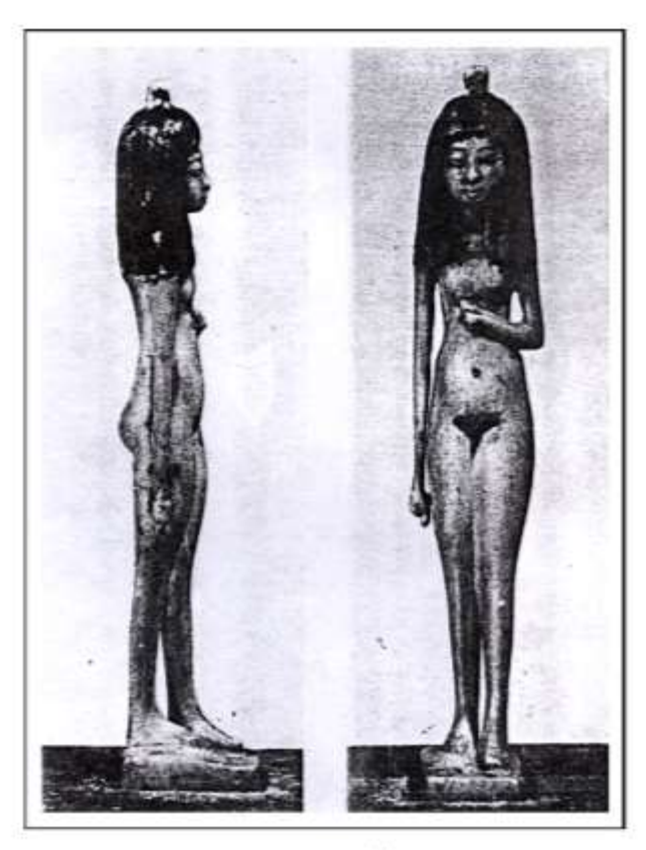
شكل (٥٤)



شكل (٥٥)



شكل (٥٦)



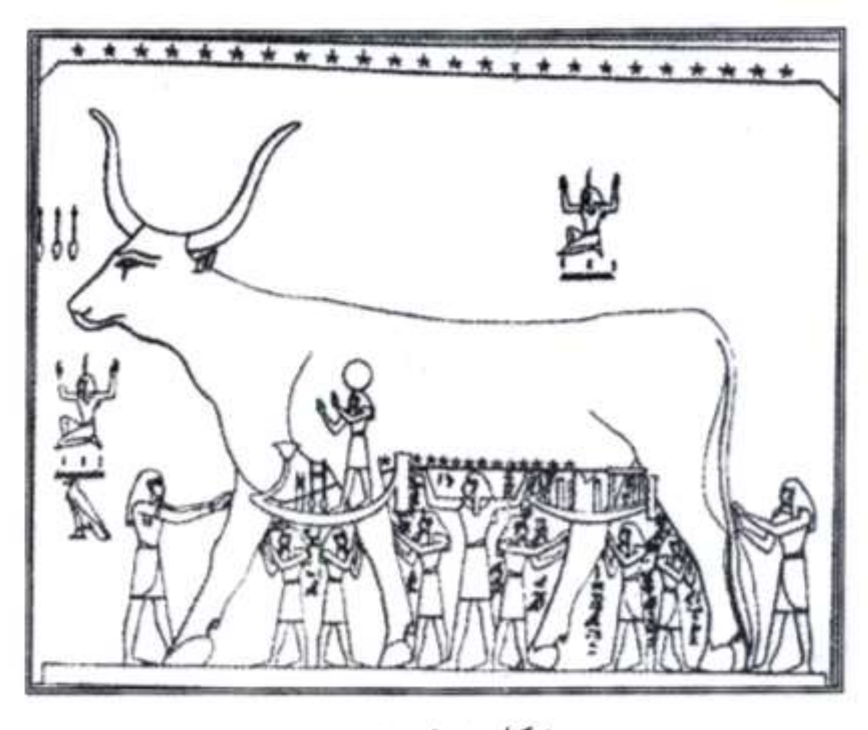
شكل (٥٧)



شكل (٥٨) ب



شكل (٥٨) آ



شكل (٥٩)



شكل (٦٠) آ



شكل (٦٠) ب

المبحث الخامس

أسلوب الفن السوري

من الواضح أن آلية تحديد الأسلوب الفني لكل حضارة من الحضارات القديمة اعتمدت بالأساس على الدورة السياسية التي دارت في كل حقبة زمنية معينة، ثم بقيت تتوارثها أجيال الحقب الأخرى. وهذا التوالي في الحقب كان خاضعاً لنمطية الفعل وردة الفعل الذي تحكّم في البنية الفكرية للفرد العادي والفنان بشكل خاص لكونه الفاعل الذي كان وقعه كبيراً في تفعيل المتغيرات السياسية التي تبلورت مفرداتها بشكل حقيقي ومؤثر في البنية الفكرية للفنان مما أنجبت بنية تشكيلية أصبحت بمثابة ردة فعل للفنان أسهمت في تحديد المتغيرات الأساسية للحضارة. أي معنى هذا هو أن البيئة التي يتفاعل معها الفنان هي الدافع والمحفز والفاعل الحقيقي في تحديد المهام التي فرضت على الفنان أن يكون بها خاضعاً بكل إمكانيته الفنية وتسخيرها للتعبير الأمثل عن تحقيق الصورة الواقعية للحدث بكل مضامينه ومتعلقاته الفنية التي تخضع بشكل كامل لعناصر العمل الفني بإدراك ووعي فكري. إلا أن الفن السوري لم يحظَ باستقرار على صعيد التطور والازدهار فحسب، وإنما على الصعيد الاجتماعي المرتبط بالجانب السياسي. ليس هذا المهم في بحثنا وإنما ما نريد قوله هو أن الفن السوري لم يتطور ويزدهر بالقدر الذي تطور وأزدهر فيه الفن الآشوري والمصري على حد سواء، ولم يكتسب الموضوعية في الاستقلالية الأسلوبية، وذلك لعدم تمكن السوريين من التمتع باستقلالهم لفترات طويلة وعدم استطاعتهم على رد الأطماع الحيثية والآرامية والآشورية وحتى المصرية، وعدم التمكن من العمل بشكل منعزل عن التأثيرات الخارجية لعدم استقرار الوضع السياسي في سوريا.

بما أن سوريا خضعت لتيارات سياسية خارجية متباينة. فمن البديهي أن هذه المتغيرات قد أثرت بلاشك بشكل مباشر في المسيرة الفنية للفنان السوري، إذ تجسد ذلك من خلال التراث الحضاري الفني الذي دعا الفنان السوري إلى أن يخلفه وراءه متمثلاً بأسلوب فني خاص وتقنية أكتسب فيها أسلوباً خاصاً ومنحته هوية نتجت عن تعالق أكثر من أسلوب فني. وبصريح العبارة أصبح فناً هجيناً تمثل ببيئة أجنبية تحت تأثير ضغوط سياسية مفروضة، وعلى الرغم من هذا فقد حافظت سوريا على بعض الخصائص الحرفية التي تتسم بالقيمة الجمالية والتصميمية، وهذه الأساليب الهجينة هي اللبنة الحقيقية التي اعتمدها الفنان السوري في تكوين موضوعاته النحتية المتلاقحة مع بيئته المحيطة به التي تجاورت جوهرياً مع مفردات مواضيع هذه الأساليب التي

تعود إلى حضارات متقدمة ومتطورة ومزدهرة كانت سائدة في حقب زمنية سبقت وعاصرت الدولة السورية. وكانت هذه الحضارات دلالات تأثيرية واضحة تمت قراءتها من خلال الموروث الحضاري الذي يعد بمثابة الوثائق التي فُسر من خلال مكوناتها، الوضع العام والتقرب بشكل لا يقبل الشك إلى الوقوف على حقائق تلك الحضارات. وهذا الموروث كما يعرف الجميع هو الرسالة الإنسانية التي جسدت واقع حال تلك الحضارات السياسي والاجتماعي والديني والاقتصادي والفني.

مما لاشك فيه هو أن السياسات الخارجية المهيمنة على سوريا أدت دوراً كبيراً في ترك بصمات ذات معالم ودلالات واضحة في البنية التشكيلية السورية، إذ ظهرت في الموروث الحضاري الفني السوري مفردات مقتبسة من الفن السومري الشكل (٦٣ د) والمصري الشكل (٦٣ ب، ج) والآشوري الشكل (٦١). كما في الشكل (٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ آ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و).

أما المؤثرات السومرية فهي ما عثر عليه في " مدينة ماري، التي كانت عاصمة ملكية حكمت في بلاد وادي الرافدين بعد الطوفان.... وتمكن (آندريه بارو) من أن يلتقط من بين الأنقاض عدداً من التماثيل الصغيرة المحطمة المصنوعة من الألباستر، ومن الصور العاجية والصدفية والآنية المكسرة، ويدل كل ذلك على أن مدينة (ماري) هدمت أول مرة من قبل الأكديين "[(١)]. هذا يؤكد أن الفترة الزمنية هذه بمثابة وثيقة مدونة تشير إلى أن الفن السوري قد تأثر بأسلوب فنون ماري وتلو النحتية بشكل واضح، ومن الدلائل المادية التي تفسر هذا التلاقح ما عثر عليه في هذه المدينة مع الأعمال التي عثر عليها في سوريا وفي نمرود من منحوتات عاجية شكل (٦٣ ج ، د، هـ).

حصل هذا التأثر بشكل طبيعي وذلك بحكم العلاقات المتبادلة عن طريق التجارة أو ربما عوامل أخرى أولاً. وبحكم الموقع الجغرافي ثانياً، فهو بلاشك لابد من حصوله كما هو حال أي دولتين متجاورتين ولا مجال لذكر المزيد هنا، حيث استمرت المؤثرات الفنية كما تبدو واضحة في أعمالهم العاجية الفنية على الرغم من خضوع سوريا لتيارات فنية أخرى.

---

(١) عبدالحق، سليم عادل، كنوز متحف دمشق الوطني، مطبوعات المديرية العامة للآثار والمتاحف، ١٩٥٩، ص٧.

أما التأثيرات الحثية على الفن السوري فقد وقع ذلك نتيجة احتلال الحثين لسوريا " في حدود عام (١٦٤٠ ق.م) حيث استطاع ملكهم لابارناس من مد نفوذه إلى داخل الأناضول فمكن بذلك أبنه الذي خلفه من بعده (حاتوشيلي الأول) من ممارسة سياسة خارجية قوية لأول مرة في تاريخ الحيثيين، إذ عبر الأخير جبال طوروس باتجاه الجنوب ومد نفوذه إلى شمال سوريا فخرج بذلك من مسرح السياسة الضيقة لآسيا الصغرى ليدخل مدار العلاقات الدولية المتشابكة لعالم مصر والشرق الأدنى القديم. فضلاً عن ذلك فقد عمل أبنه الذي خلفه (مورشيلي الأول) من توسيع نفوذه فيصل إلى شمال سوريا وأن يسيطر على طرق التجارة بينها وبين آشور وبابل، ثم فرض سيطرته على حلب ووسع نفوذه فامتد إلى أرض الفرات... وقد تمكن مورشيلي من تأسيس إمبراطورية حيثية، لكنها انهارت بموته إذ عمها الاضطراب والتناحر على السلطة ونتيجة لذلك تمكنت دولة ميتاني في تلك الفترة من استرجاع نفوذها مستغلة بذلك ضعف الدولة الحيثية وبذلك أصبحت القوة الوحيدة التي تسيطر على شمال سوريا "(١). يشير ذلك إلى أن الدولة الحيثية دولة ذات أطماع غير محدودة، وهذا يعني أن هذه المؤشرات تؤكد أن الدولة الحيثية لعقود من الزمان خلفت وراءها في جميع المناطق التي أخضعتها بصمات تمخضت عن تلاقح الأساليب الفنية.

هذه الوقائع التاريخية تفسر وتعطي مقومات الدعم الفلسفي في تفعيل التوصيف بشكل توجيهي بحيث يتحقق من خلال النشاطات التي لابد من أنها قد حصلت جراء التحولات التي حصلت في البنية السياسية للدولة القوية، لأن ذلك يخضع بالتأكيد لمقومات بنية فكرية تتناغم مع الحدث الطارئ. وعندما يحصل التطور من خلال هذه البنية التي لا تبتعد عن ميولهم واتجاهاتهم فإنها بطبيعة الحال لم تقتصر على مجال معين أو محدد، بل تشمل جميع مجالات الحياة ومنها الفنون بشكل خاص التي هي مجال بحثنا، لأن الفنون كما هو معروف ترتبط ارتباطاً جدلياً بما يتعلق بمفهوم الذوق والرؤية الجمالية والمنظور الإبداعي المتحقق جراء منظومة فكرية تفاعلت مع أطر لأنظمة اجتماعية متباينة حملت في أثنائها أساليب فنية لبيئات متعددة.

هذه العوامل أدت إلى أن يكون للفنان خزين معرفي أدى إلى تفريغه بشكل منسق على وفق عوامل بيئية جديدة نتج عنه الأسلوب السوري الذي اعتمد بالدرجة الأساسية على عاملين أساسيين مشتركين في تحقيق البنية التشكيلية، أولهما عامل التشريع وعامل التنفيذ. حيث يتمثل الأول بالسلطة المتمثلة بشخصية الملك، أما العامل الثاني فهو الناطق الرسمي الممثل بشخصية

(١) عبدالله، محمد صبحي، العلاقات العراقية المصرية في العصور القديمة، ص٩١.

الفنان الذي كان له دور فعال في تفعيل العملية الإعلامية السياسية التي تعمل على توصيف العوامل المساعدة الأخرى كالبيئة والنظم الاجتماعية والرؤية المستقبلية وقد فطن أكثر الملوك الأقوياء إلى ذلك، كما تحقق ذلك في الفن الآشوري ونموه وازدهاره على يد الملوك الآشوريين. كل ما حصل من ازدهار وإخفاق في تلك الحقب الزمنية في الفنون الحيثية التي وصلت إلى شمال سوريا التي خلفها الفنان ما هي إلا إرث حضاري موثق مادياً إذ أعطى دلالات واضحة على تأثير هذا النمط من الفن في الفن الشمالي السوري، أي معنى هذا أنه على الرغم من انتهاء الحيثيين فإنه ترك بصمة تعالقت مع أساليب فنية أخرى كالآشوري والفرعوني والسومري. تمخض عنها أسلوب شمالي سوري. الذي سنأتي على ذكره لاحقاً ولابد لنا هنا من أن نذكر أن الإمبراطورية الحيثية بعد أن أصبحت دولة ضعيفة " انتقل مركزهم السياسي والحضاري إلى شمال سوريا وقد دام زهاء خمسة قرون كان آخرها مملكة كركميش (جرابلس).... وقد تعاظمت بعد ذلك الإمبراطورية الآشورية الحديثة.. وقضى سرجون الآشوري في (٧١٧ ق.م) على ما تبقى للحيثيين من كيان سياسي في أقاليم سوريا، وبذلك انتهى الوجود الحثي وزال نهائياً من التاريخ "[١]. هذه المدة كانت كفيلة بأن ترسم صورة واضحة عن أسباب تأثر الفنان السوري واقتباسه بعض مفردات الفن الحثي هذا من جانب. أما من الجانب الآخر فهناك حقائق لابد من الإشارة إليها لكونها أسهمت بشكل مباشر في تطور وازدهار الفن السوري، ألا وهي التغييرات التي وقعت من أطماع الدول الأخرى بسوريا وطرقها التجارية، مما أدت هذه الأطماع إلى أن " امتد نفوذ الميتانيين إلى جزء من شمال سوريا غرباً وبلاد آشور شرقاً وكان ذلك عام (١٥٠٠-١٣٦٠ ق.م) حيث كان الآشوريون خاضعين للمملكة الميتانية التي دامت زهاء قرنين من الزمان وتعاظمت العلاقات بين الميتانيين ومصر في المرحلة الأولى بالعداء والصراع السياسي على الأقاليم الواقعة شمال سوريا..." [٢].

هذه التطورات في الوضع السياسي أحدثت انقلابات في العملية البحثية الفنية، ومع هذه المعاناة فإن أطماع الدول الأخرى لن تتردد في السيطرة على شمال سوريا. ولكن في زمن الملك الآشوري (تجلات بليزر الأول (١١١٥ ق.م) التي تعاصر مدة حكمه ازدياد الخطر الآرامي على البلاد الآشورية. لذلك فإنه شن عليهم حملات عسكرية عديدة في مناطق تواجدهم في شمال

(١) المصدر السابق، ص٩٢.

(٢) المصدر السابق، ص٩٣.

سوريا "[١] كما تبعه في ذلك بعد سنوات كثيرة " شلمنصر الثالث (٨٥٨-٨٢٤ ق.م) ابنه آشور ناصربال الثاني الذي دحر الدولة الآرامية ببيت أديني وأعلن العاصمة تل بارسيب كمدينة ملكية. وتحرك نحو الفرات مواجهاً غالبية دول شمال سوريا "[٢].

مما مر ذكره تتأكد بجلاء ووضوح الرؤى في تعدد الثقافات التي أصبحت فيها الساحة السورية مسرحاً لصراع هذه الحضارات التي تحمل من الثقافة ما يؤهلها على التواصل في تنمية المسيرة الفنية المبنية على الأسس التي ذكرت سابقاً. ومما تجدر الإشارة إليه هو أن الحضارات التي توالت على هذه الساحة توارثت إرثها الحضاري بشكل طبيعي، لأن كل حضارة متقدمة لها منظومتها الفنية المعبرة تعبيراً شاملاً لإثبات وجودها وكينونتها التي تقوم بتوريد الرؤية الفنية نحو ما تهدف إليه السياسة على وفق مفهوم آني ومستقبلي ومبدئي يتحقق فيه الغرض المنشود ليؤكد فيه الاستقلالية بمفهومها الشامل.

إن كل ما تعرفنا عليه على وفق هذه المفاهيم التحليلية التي دارت على الساحة السورية أنجبت فناً سورياً هجيناً ذا طابع خاص اكتسب فيه الفنان السوري بصمة فنية تحمل في أثنائها الكثير من الإبداع والذوق الفني الرفيع ولكن لا يرتقي إلى مستوى الفن الآشوري والمصري. ولا ننسى أن نذكر وكحقيقة لا يمكن إنكارها أن بعضاً من هذه البصمة أساسه الفن السومري الذي عدّ منهلاً نهل منه الفنان السوري، إذ اقتبس هذا الفنان عملية التطعيم سواء أكان بالعاج أم الصدف أم الحجر المتعدد الألوان، كما حصل ذلك في تطعيم عيون الأشخاص في الفن السومري شكل (٤٩).

هذا النمط من الفنون التطبيقية اتخذه الفنان السوري حرفة أو مهنة مارسها الفنان على مادة العاج بشكل واسع إلى جانب التطعيم بمواد أخرى والتكفيت بالذهب. لكن هذه العملية لم تكن في منأى عن العناصر الفنية ومقومات العمل الفني التي تعتمد بالأساس على ما يتضمنه هذا العمل أو دواعيه. اكتسب الفنان السوري أسلوباً خاصاً به عرف (بالسعفة واللهب) وهو ما عرف بأسلوب شمال سوريا، لكن هذا النمط من الفن اقتبس من فنون ماري شكل (٦٤) المنفذ على مادة الحجر.

---

(١) المصدر السابق، ص٩٧.

(2) IRENE. J. Winter, Phoenician and North Syrian Ivory Carving in Historical Context Question of Style and distribution, P. 18.

إن ما عثر عليه في النمرود وخرسباد من أعمال فنية سورية يتميز بأسلوب وتقنية لم نألفها في منحوتات عاجية أخرى، والدليل على ذلك هو أن " العاجيات التابعة (للقرن التاسع ق.م) وجدت تختلف عن كل المجاميع الأخرى، ويختص أكثرها بالتطعيم ويبدو أن العاج مثبت بالخشب أكثر من تكوينه كجزء من لوحة كاملة "(١). وفي أحيان أخرى وجدت منحوتات عاجية استخدمت لأغراض وظيفية وجمالية بنفس الصيغة والأسلوب الذي أتبع في التطعيم ومن أبرز أعمال التطعيم هي " اللوحات العاجية التي كانت تزين سرير الملك الآرامي حزقيل ملك دمشق في القرن التاسع ق.م "(٢). والذي أهدي فيما بعد ذلك لملوك آشور.

---

(1) Frankfort, Henri, The Art and architecture of the Ancient Orient, Phoenician and Syrian art, Published By Penguin Books. P. 192.

(٢) المهندس، محمد كامل، الحوليات الأثرية السورية، القطع العاجية، ص٦٠.

المبحث السادس

تحليل عينات الفن السوري

شكل (٦٣ آ) نستطيع أن نستنبط من الوحدات التكوينية لهذا النحت البارز العاجي، التأثير الأسلوبي المعهود في بنائية الوحدات التشكيلية في الفن المصري المقتصر على أكثر من زاوية نظر واحدة التي يبدو فيها الرأس من الجانب والكتفين والصدر من الأمام والجذع السفلي من الجانب ليس في هذا فحسب، وإنما نلاحظ في بعض منها تقارباً كبيراً في بعض الملابس وفي أحيان أخرى في تقنية تصفيفه الشعر. ويتكون هذا اللوح من ستة حقول لكل حقل مضمونه الخاص فضلاً عن إحاطته من الجانب الأيمن والأيسر بأشكال زخرفية محورة عن النخلة بشكل تجريدي " تبلغ أبعاد هذا الشكل ٨٣,٥ × ٢٤سم وهو من المواضيع الحقيقية والميثولوجية السورية التي كانت شائعة في مدينة أوغاريت (رأس شمرا) وجدت قطعة في القصر الملكي "[١].

من أبرز معالم هذا النحت هو الشكل (٦٣ ب) أسلوب بنائية هذا يعطينا دلالات واضحة لاشك فيها بأنها مقتبسة من بنائية وتقنية الأعمال النحتية المصرية، فلو نستخلص كل وحدة فنية من وحدات هذا العمل النحتي لسهولة حصر التأثيرات التي حصلت في هذا العمل لوجدنا أنفسنا أننا أمام أكثر من أسلوب فني في بنائية كل وحدة علماً أن " المشهد يمثل ربة أوغاريت الكبرى ترضع شابين من ثدييها "[٢]. فمن جراء التحليل تبين لنا أن النظام التشكيلي الذي بنيت عليه وحدة الرأس تتقارب بدرجة كبيرة من " رأس الآلهة المصرية (حاتحور) وهو يزين تيجان أعمدة تكون أبدانها إما مربعة أو أسطوانية أو مضلعة من جانبي التاج أو جوانبه الأربعة. وترمز إلى فكرة النماء والتجدد في ظواهر الحياة "[٣]. إذ يتشابهان بوجهيهما المدورين وكذلك تسريحة الشعر المتدلية على جانبي الرأس وحلزونية النهاية. كما ظهرت في منطقة تلو منحوتة من الحجر الشكل (٥٣ ج) وهي جزء من مسلة كوديا تعبر خير تعبير عن تأثير فن بلاد الرافدين قفي الحضارات الأخرى وزيادة على ذلك منحوتة تل حلف المنفذة على مادة الحجر

---

(١) عبدالحق، سليم عادل، كنوز متحف دمشق الوطني، ص٣٧.

(٢) المصدر السابق، ص٣٧.

(٣) صاحب، زهير، الفنون الفرعونية، ص١٤٧.

الشكل (٦٣ د) حيث يمثل هذا الشكل الإله تيشوب(*) وقد تم تنفيذ هذه المنحوتات وهي منظورة من الأمام متقاربة في تسريحة الشعر (الجذائل).

بطبيعة الحال فإن تقارب المواقع الجغرافية وخاصة منها الساحلية لسوريا وفينيقيا، أدت بالتأكيد إلى وقوع تأثير الأساليب الفنية فيما بينهما، فلو دققنا النظر في نمط وحدات الجناح وأسلوب تشكيل وتوصيف هيئة الريش نلاحظ أن هناك تقارباً كبيراً مع أسلوب ونمطية جناح الشكل (٦٣ و) الذي عثر عليه في مدينة مجدّو وفلسطين. أما الشابان اللذان يرضعان من ثديي هذه الآلهة فقد نتلمس فيهما روحية وحيوية الفن المصري، مما يدلل ذلك على أن الفنان هو مصري وليس سورياً، لأن رشاقة الأجساد لم تتوفر في الأسلوب السوري.

تتكرر حركة شعر الرأس وانسيابيته وقساوة خطوطه في الشكل (٦٥ آ) الذي يبدو فيه رجل يتقارب من حركة الشخصيات في الفن الآشوري أمام الشجرة المقدسة. لكن تقنية الشعر توحي لنا كالتي استخدمها المصريون بنطاق واسع. وهي عبارة عن باروكة الشكل (٧٩ د) تحلى بها الرجل والمرأة على حدٍ سواء. ينسب هذا العمل ببنائيته إلى الأسلوب السوري. وعلى ما يبدو أنه يقوم بممارسة أحد الطقوس الدينية التي كانت تمارس في سوريا، لأن الشكل (٦٥ ب) الذي تم اكتشافه في منطقة قرقميش المنفذ على مادة الحجر يتعالق مع ما سبق في المدلولات الفنية والدينية. مثل هذه المشاهد تتكرر على شكل سلسلة تمثل عدة شخصيات تحيط بها من الجانبين زخارف بنائية محورة. شكل (٦٥ ج) وأحياناً أخرى تمثل هذه السلسلة زخارف نباتية محورة. وتبدو أنها خصصت لتزيين الأسرة. شكل (٦٦ آ) نستنبط في هذا النحت البارز العاجي، المهارة والقدرة الفنية المتمكنة من تطويع مادة العاج التي تتبنى وحداته التكوينية مبدأ التناظر السيمتري الذي تتجلى فيها حالة الإبداع الفني الذي حاز فيه الفنان على صفة المبدع من خلال التطور الذي أوجد فيه صيغاً جديدة في بنائية السطوح التركيبية المعتمدة على أسلوب تصميمي. ففي حالة تفكيك هذه الوحدات نجد أنفسنا أمام عدة مدارس فنية. وفي هذه الإجراءات القصدية نستنبط الأسلوب الرافديني من خلال رأس الكبش (شكل ٦٦ ب) ونستنبط أسلوب الفن المصري المجسد بالوزرة المتدلاة تحت الصدر. وأما الجناحان فإنهما نفذا بأسلوب منطقة مجدّو. أما تأثيرات الفن الآشوري فقد أراد الفنان أن يحاكي بها فن التشريح الآشوري وهذه الدلالات واضحة تشير نوعاً ما إلى محاكاة الواقع. فضلاً عن التأثيرات الفينيقية المقتبسة عن الفن المصري.

(*) للاستزادة: راجع آندريه بارو، بلاد آشور، ص١٠٥.

أما المحور البؤري الذي يقوم على أساسه التناظر فقد كان هذا تقليداً لمشهد الشجرة المقدسة الآشورية المعروفة. إذ تكررت هذه الوحدات الزخرفية البنائية المحورة في أسلوب بنائي في كثير من الأعمال سواء أكان بالأقاليم الفينيقية أم السورية. وبطبيعة الحال هذا هو أحد المشاهد الدينية التي تؤدى فيها طقوس معينة حيث يكون " هذا الشعار أو (الرمز) أداة وصل بين الفينيقيين والقبرصي ونموذجاً يحتذى به لأربعة عناصر رئيسة، سميت بالنخلة القبرصية. حقيقة كان شاهداً كبيراً على جوهره الذي استخدم لأعمدة الرخام ولكن كذلك هي معيار تصميمي قياسي لعاجيات فينيقيا "[(١)] شكل (٦٧).

إن هذا المنجز الفني الذي تتمثل فيه القيم الإبداعية التي تجسدت في رشاقة الجسد وانسيابية السطوح وتناسق الأعضاء أي الوحدات التكوينية بشكل عام التي تعطي دلالات واضحة لا تتوافق مع خصوصية المنحوتات السورية. علماً أن هذا المنجز الفني الأسطوري عثر عليه في أرسلان طاش. وتعد مناطق أرسلان طاش وقرقميش وأوغاريت ومجدّو ورأس شمرا ومنطقة سماريا وهي مناطق بحكم موقعها الجغرافي تتواصل جغرافياً مع بعض (خريطة رقم ٢) وتتجاور وتتعالق مع بعض بأسلوب بنائية وحداتها التكوينية في مواضيعها الفنية أحياناً. لأن هذه المناطق تعد إدارياً تحت حكم الدولة الفينيقية أو المراكز التسويقية السورية والفينيقية معاً (خارطة رقم ٥).

المنجزات النحتية العاجية التي تنتسب إلى هذه المواقع تترادف في كل عناصرها التشكيلية مع الفن السوري الذي تطغى عليه التأثيرات الحثية بشكل كبير حيث تبدو أجساد الحيوان والإنسان في الفن السوري قصيرة أي غير متكافئة التناسب والتناسق بين الأعضاء وعلى الرغم من تأثيرات الفن الآشوري على الفن السوري فإن الفنان السوري يفتقر إلى أبسط المقومات الجمالية وضعف الإحساس بالتعرف على مكامن الجمال ولاسيما فيما يتعلق بجسد الإنسان شكل (٦١). يشير هذا إلى أنه لم يكن هناك إلمام وافٍ ولا معرفة تفصيلية تؤهله بالأداء الصحيح لترجمة ما يعرفه من دراسات تشريحية واقعية كالتي وجدت في المشهد الذي تبدو فيه رؤوس الكباش ذات تناسق وتناسب جميل مع الجسد ببنائية متوازنة متناغمة في كل مفاصلها التكوينية كالجسد والأرجل اللذين يتمتعان برشاقة تثير الحماس وحيوية تبعث على الاستمتاع البصري. كما

---

(1) Frankfort, Henri, The Art and architecture of the Ancient Orient, Phoenician and Syrian art, Published By Penguin Books. P. 323.

حافظت على قيمها الجمالية من خلال رشاقة وحيوية الحركة. لم تتمظهر هذه القيم إلا عن ذهنٍ واعٍ ورؤية فنية متجددة تتحلى بذوق فني سليم.

أما الشكل (٦٨ آ ، ب، ج، د) فهو يعد من أعمال النحت البارز العاجي بأسلوب سوري خضع لتأثير أساليب المدارس الفنية الأخرى كالآشوري والمصري. وقد بات واضحاً في بعض أعماله وجود تأثيرات مصرية بشكل لافت للنظر، والسبب في ذلك هو أن سوريا كانت تحت السيطرة المصرية ونجوّز لأنفسنا التعبير بهذه الصيغة لأن الفنان السوري استخدم رموز الآلهة المصريين. ولكن باتجاهات تخدم المضمون والتي تتوافق مع البيئة المحلية. هذا من جانب ومن جانب آخر نلاحظ أن الفن الآشوري قد اخترق الفن السوري بأكثر من مشهد وأثر فيها بشكل أسلوب أو مضمون شكل (٦٩ آ ، ب) اللذين يتحاوران في التكوين مع شكل رقم (٦٩ ج) في حركة الجلوس والتصميم العام للكرسي وحتى حركة اليدين المعهودة في مشهد احتفالي آشوري.

يتضمن الشكل (٧٠) مجموعة الأساليب الآشورية والمصرية والفينيقية، وهو من المواضيع التي يغلب عليها الفكر الأسطوري الذي كان شائعاً في الشرق الأدنى القديم. كما نلاحظ أن المشهد (شكل ٧١) الذي يتمثل بمشهد (سانت جورج) المشهور الذي يطعن (الغريفن) أنه قد أنجز بتقنية أكثر جدة وإمكانية ومقدرة فنية عاليتين، إذ تمكن النحات من أن يقتبس مفردات الرموز المصرية بشكل يغلب عليها الطابع الجمالي من خلال توازن الحركة والاستقرار. وإضفاء مسحة جمالية على التكوين تجسدت من خلال بنائية قصدية للجسد في سبيل استحداث سطوح انسيابية تتسم بالرشاقة. أما أسلوب البناء الذي أخضع فيه الحيوان الخرافي (الغريفن) لبنية تصميمية فقد أجاد الفنان بناءها في أرسلان طاش فضلاً عن الأجنحة المطعمة بالأحجار أو مرصعة بالذهب أو المينا. كما شاع استعمال ذلك آنذاك.

تعد هذه المنحوتات العاجية دليلاً مادياً على نبوغ النحاتين السوريين بتطعيم الأثاث كالعروش والأسرة والكراسي بالعاج وتطعيم أو ترصيع العاج بالأحجار الكريمة أو الذهب والمينا. وهذا ما اتسمت به المنحوتات العاجية. فضلاً عن الصناعات الحرفية التي تجاورت وازدهرت سوية حتى شملت المنطقة بأسرها لكن بقيت محدودة في مناطق خارج المواقع التابعة لسوريا آنذاك والشواهد على ذلك كثيرة فالشكل (٧٢ آ ، ب ، ج) يمثل أحد جوانب سرير أو " ظهر

كرسي من العاج وهو أحد الأمثلة التي تتضمن تصميماً هندسياً "[١]. هذا ما امتاز به الفنانون السوريون في الفترات الأخيرة عن طريق أرسلان طاش وقرقميش.

شكل (٧٣) وهو أحد الأمثلة التي أفرغ فيه الفنان السوري من خزينه الذهني الذي يؤكد فيه شخصيته الفنية التي انصهرت بأسلوب فني متميز. جسدت بنية تشكيلية تضمنت وحدات تكوينية متعالقة شغلت جميع مساحات الناب العاجي بأكمله. وقد أوحت هذه الوحدات التكوينية بانتظام توزيعها المكاني إلى أسلوب الأختام الأسطوانية الرافدينية المعتمدة على التكرار جراء دحرجة الختم. وهذا النوع من الأساليب التي نسبت إلى منطقة شمال سوريا. حيث صنفت تقنيتها على وفق معايير محددة معتمدة بذلك على خطوط متباينة في منطقتي الورك والظهر وقد أطلق على هذه المجموعة بمدرسة السعفة واللهب. وهاتان السمتان ظهرتا على الحيوانات، حيث تم " تحديد اللهبة على الوركين والخطوط المسننة على طول الظهر"[٢]. وهذا يعطينا دليلاً على مدى التواصل الذي حصل بين السوريين وتل حلف التي عثر فيها على مجموعة من الحجر تتوسم بها هذه التقنية التي أصبحت فيما بعد مدرسة فنية بتقنية متقدمة شكل (٦٤) المنحوت من الحجر في أوائل الألف الأول ق.م. تتكرر هذه التقنية على مجموعة من المنحوتات العاجية المنفذة على جدران صناديق الحلي التي اكتشفت في نمرود منفذة بأسلوب هذه المدرسة. وكانت بعض وحدات هذه المشاهد محفورة حفراً غائراً أشبه ما تكون بالخندق. مما يشير إلى أنها كانت مطعمة بمواد أخرى كالأحجار الكريمة أو الذهب أو الفضة. شكل (٢٨ هـ ، د) بلاشك أن سوريا برعت وتقدمت في هذا المجال بشكل واسع جداً. وكما ذكرنا سابقاً. ليس هذا فحسب وإنما نشطت في مجال التخريم، أي النحت ذي الخلفيات النافذة بأسلوب محلي وأحياناً طغت عليه تأثيرات مصرية الشكل (٧٤).

اكتسب الشكل (٧٥ آ ، ب، ج، د) قيمة تصميمية تزيينية طغت عليها الناحية الجمالية التي حصلت جراء توليف وحداته الزخرفية والحيوانية التي شغلت كل مساحات القطعة العاجية بإبداع فريد وبناء تمخض عن خزين معرفي تم إفراغه وفق منظومة فكرية قامت بمعالجة الوحدات مكانياً وبكل جرأة ومقدرة فنية دون أن تتأثر بالسطوح المكورة. ظهر على هذا الشكل بعض

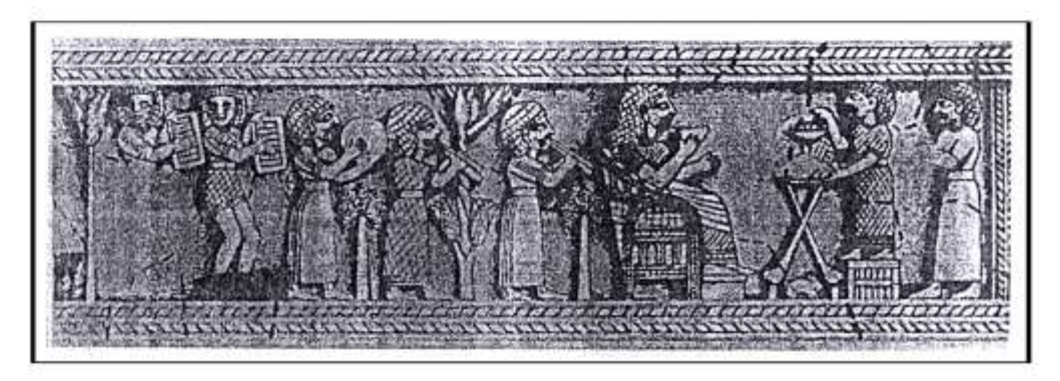
---

(1) Oats, Joan and David. Nimrud. An Assyrian imperial city revealed. British school & Archaeology in Iraq, 2001, P. 170.

(2) Herrmann. Georgina. The Nimrud Ivories. Iraq V. 11, 1989. P. 85. British School of Archaeology in Iraq.

تأثيرات الفن الرافديني كجدائل رأس فتاة التي مر ذكرها. فضلاً عن محاولة التقرب من محاكاة النخلة الآشورية، وقد تعالقت مع هذه الوحدات عملية التطعيم التي تناغمت في بنائية تصميمية تحت منظومة فكرية واعية.

تتقارب هذه البنية التصميمية مع الشكل (٢٩ آ ، ب، ج ، د) في القيمة البنائية الجمالية التوليفية التي تمخضت عن تكون الوحدات الواقعية مع الوحدات التي عبرت عن الأساطير الرافدية، أو بالأحرى أسطورة ميثولوجيا الشرق الأدنى القديم التي تتعامل مع الإنسان والحيوان في بنائيات تشكيلية تخضع لمنظومات فكرية عقائدية تبحث في مفهوم القوة التي استخدم فيها النحات تقنية عالية في معالجة السطوح كوحدة واحدة وككل متكامل. بإمكانية ومقدرة فنية تمخضت عن مشهد يتضمن مجموعة كبيرة من الحيوانات المتجاورة والمتداخلة مع بعض في حالة صراع. فضلاً عن هذه التفضيلات الدقيقة نركز على التقنية التي أتبعها الفنان في توصيف جسدي الثور والأسد اللذين نلاحظ فيهما مقدرة الذهنية التي عملت على تبسيط في بنائية السطوح وذلك من خلال اختزال عدد من العضلات ودمجها مع بعض لتشكل سطوحاً انسيابية تتعالق مع بعض الوحدات الرمزية التي تم توليفها على وفق رؤية فنية تمخضت عن منظومة فكرية لها دلالات طقسية تمظهر من خلالها مشهد أسطوري يحمل في أثنائه نصاً خطابياً يقوم على توصيف الأدب القديم.



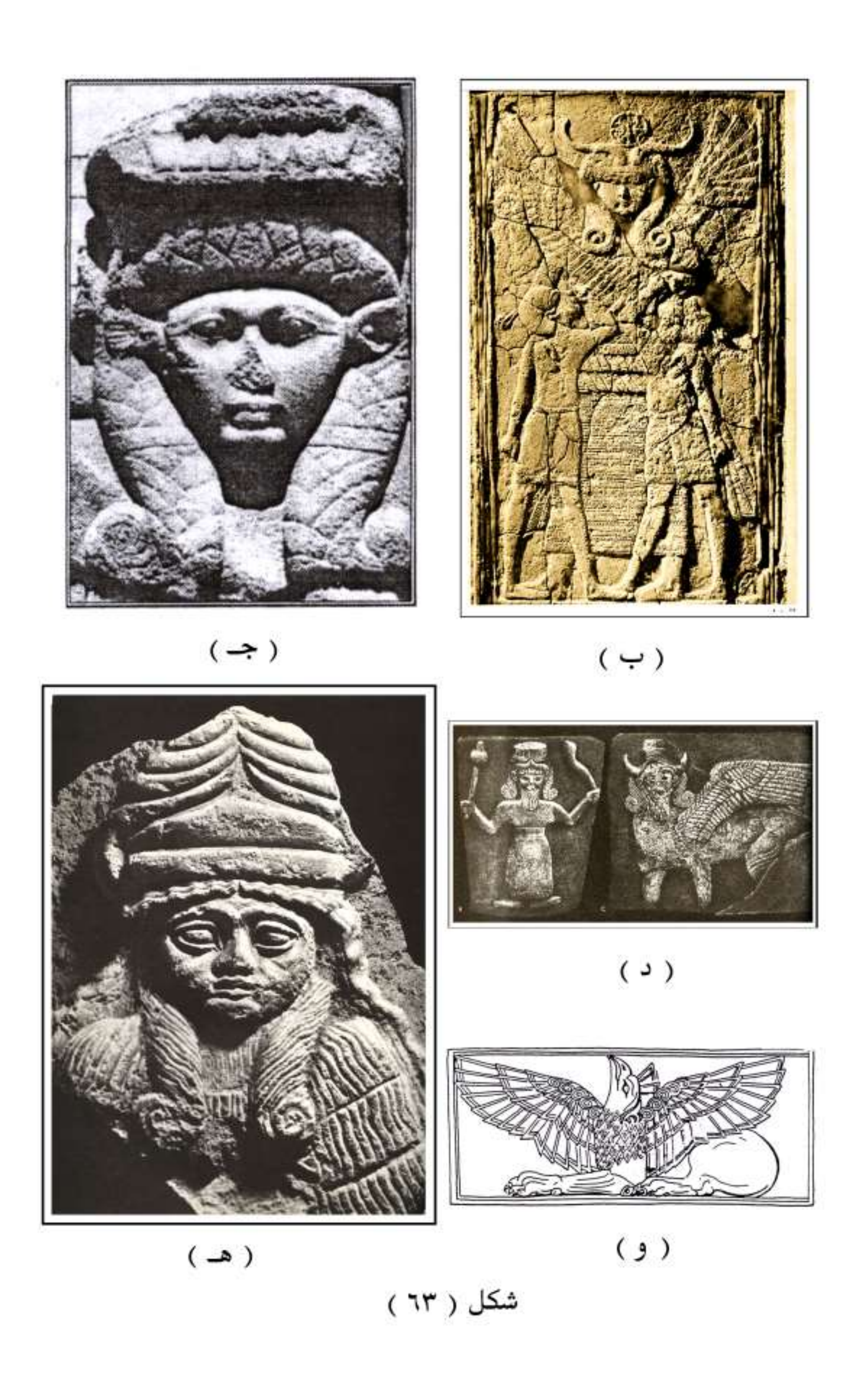
شكل (٦١)



شكل (٦٢)



شكل (٦٣) آ



(جـ) (ب)

(هـ) (د)

(و)

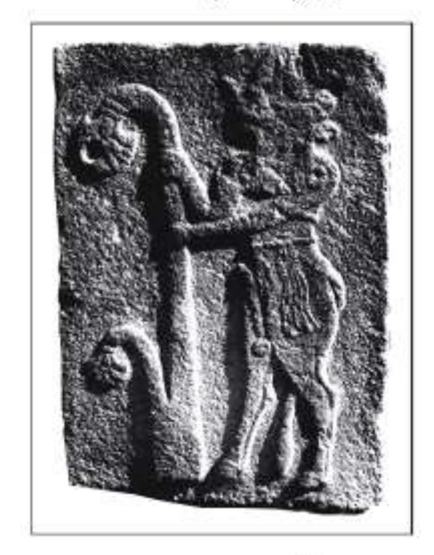
شكل (٦٣)



شكل (٦٥) آ



شكل (٦٤)



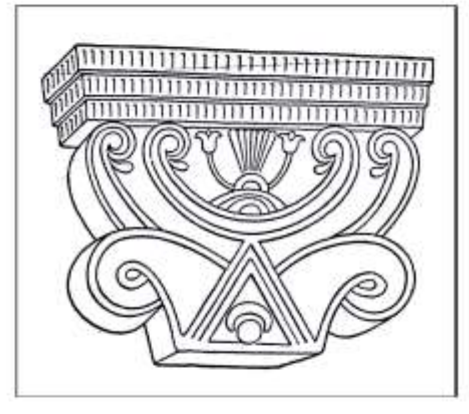
شكل (٦٥) ب



شكل (٦٥) جـ


شكل (٦٦) آ


شكل (٦٦) ب


شكل (٦٧)



(آ)

(ب)







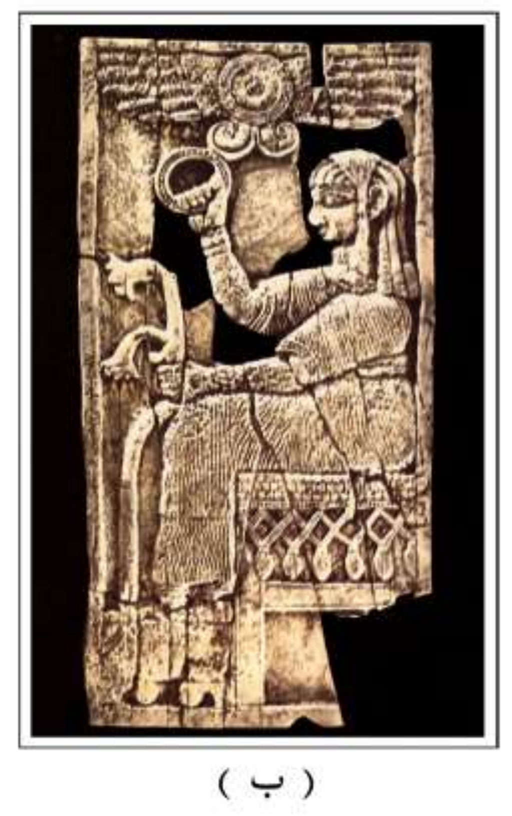
(د)

(جـ)

شكل (٦٨)



(آ)



(ب)



(جـ)

شكل (٦٩)



شكل (٧٠)



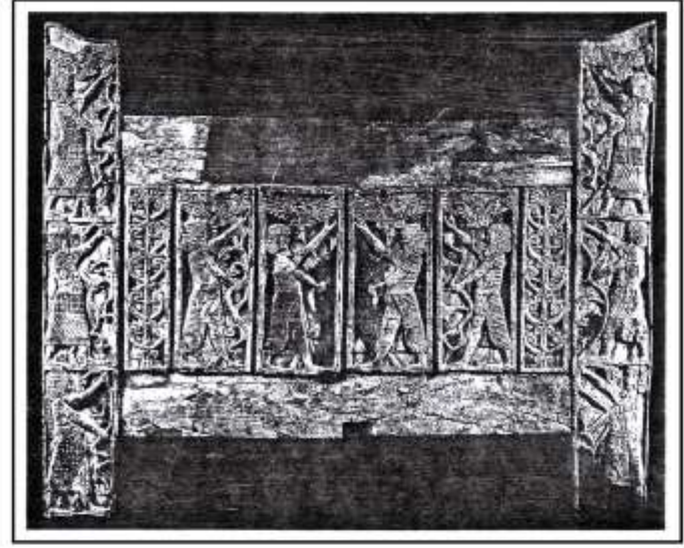
شكل (٧١)



(آ)



(ب)

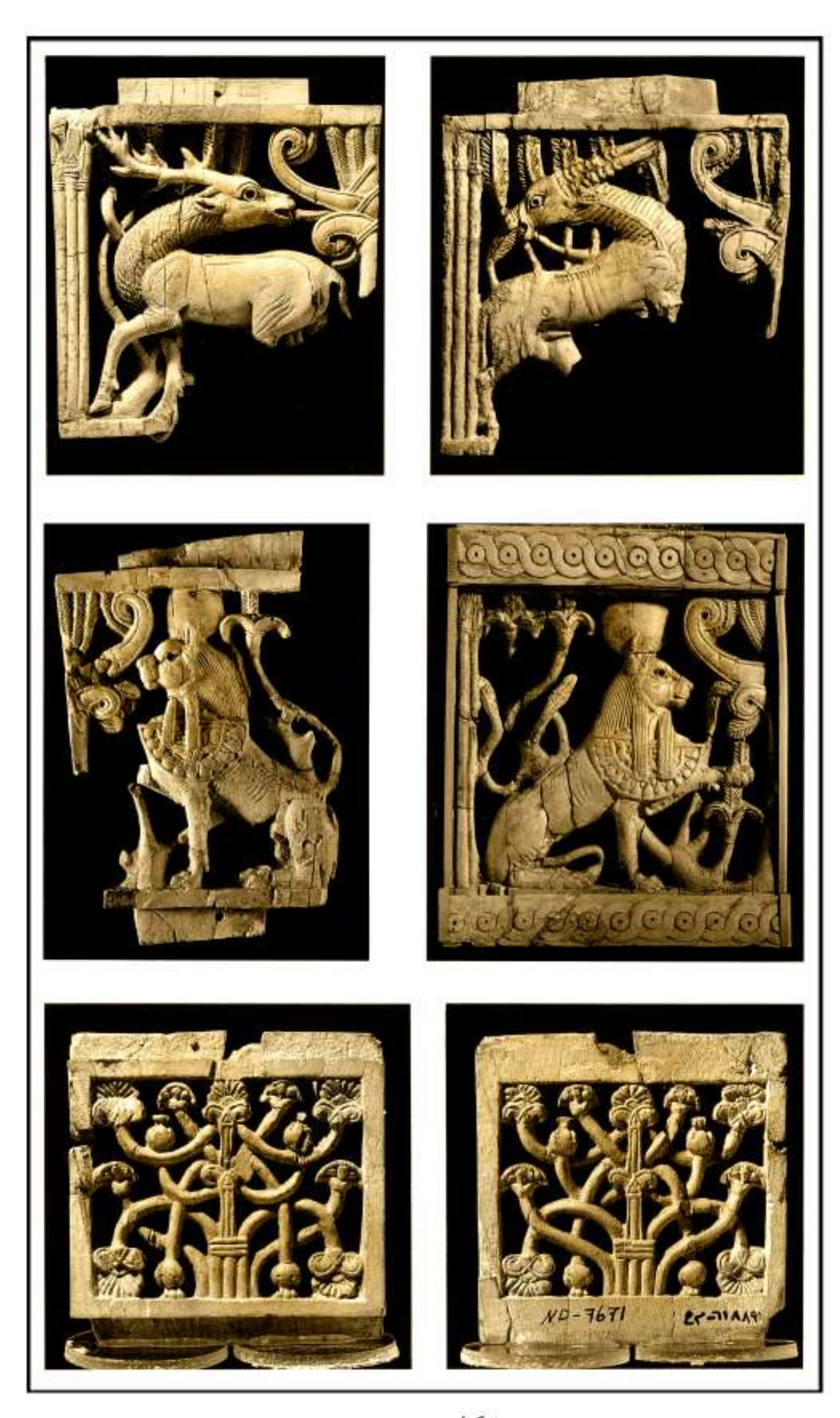


(جـ)

شكل (٧٢)



شكل (٧٣)



شكل (٧٤)



شكل (٧٥) آ



شكل (٧٥) ب



شكل (٧٥) جـ



شكل (٧٥) د

المبحث السابع
أسلوب الفن الفينيقي

إن الأقوام التي نزحت باتجاهات متعددة استقرت في نهاية المطاف في المناطق التي تراها ملائمة لتوفير مصادر العيش والتي تتوافق مع منظومتهم الفكرية ورؤيتهم التي تتجانس مع ميولهم الحياتية. ومن بين هذه الأقوام " الشعب الفينيقي الذي استطاع أن يقطن الشواطئ اللبنانية السورية الفلسطينية من رأس شمرا إلى غزة منذ الألف الرابع ق.م وأن أهم مراكزه كانت صور وصيدا وجبيل وبيروت وعكا"[١]. " والرأي الشائع القائل بقدوم الفينيقيين من الخليج العربي رأي يجعل أهل فينيقية من الساميين ضمناً. وقد أصبح هذا الرأي سائداً منذ أن ظهرت دراسات (موفرس Movers) بعد أن كان قبل ذلك موضعاً للتأييد والاعتراض بحسب اتجاه العلماء. بل إن الفينيقيين أنفسهم كانوا من نفس هذا الرأي. وكانوا يطلقون على أنفسهم اسم الكنعانيين... وكانت نقود لاذقية لبنان تحمل النقش الآتي (اللاذقية التي في كنعان)..." [٢]. يعطينا هذا الدليل صورة واضحة عن أصل الفينيقيين وموطنهم الأصلي ومراكز حضارتهم التي ذاعت شهرتها بين الحضارات الأخرى.. لكن لو تفحصنا الموقع الجغرافي لفينيقيا بشكل دقيق لوجدنا أن معظم مدنها ومراكزها الحضارية تقع على ساحل البحر الأبيض المتوسط (خريطة رقم ٢). كما نلاحظ وجود سلسلة جبال على امتداد هذا الساحل أي بمحاذاة هذا الساحل يشكل عمقاً فينيقياً مما دفع هذا إلى استغلال البحر في التنقل أكثر بكثير من استغلال العمق الفينيقي لوعورة المسالك وصعوبة التنقل " ويعد الفينيقيون أقدم أمة بحرية في التاريخ. ونبوغهم في الملاحة هو سبب شهرتهم الحقيقية وقد وصل نشاطهم إلى أسبانيا وبريطانيا "[٣].

هذا الواقع الجغرافي فرض عليهم أن تنشأ له قوارب للتجارة والصيد. ولكن سرعان ما تحول إلى أسطول بحري يجوب البحار ويمارس التجارة بشتى أنواع المواد مع بلدان العالم الآخر، إذ أصبحوا من المتميزين في صناعة السفن التجارية والحربية. وفضلاً عن " تفوقهم في التجارة البحرية كانوا قادرين أيضاً على تدبير أسواق لأنفسهم في داخلية البلاد.. وكانت آسيا الغربية ذات طرق كثيرة ترتادها القوافل وتدخل هذه الطرق إلى هضاب آسيا

---

(١) زيادة، نقولا، مشرقيات في صلات التجارة والفكر، المدينة الفينيقية، ص٥٩.

(٢) كونيتنو، جورج، الحضارة الفينيقية، ص٣٩١.

(٣) أبو المحاسن عصفور، محمد، معالم حضارات الشرق الأدنى القديم، ص١٦٢.

الصغرى وإلى وادي الرافدين "[١]. في هذه العملية المتشعبة الاتجاهات التي احتكمت بها وسيلة التجارة إلى عوامل عديدة أدت دوراً متميزاً في تلاقح الحضارات. هذه الدلالات تشير إلى أن نشاطهم في التنقل بين مختلف الأقطار ودورهم العظيم في تبادل السلع استطاعوا أن ينقلوا ثقافات الأقطار بمختلف مستوياتها ومنها الفنية.

هذه الوسيلة كانت سبباً في خلق إشكالية فنية كبيرة بين فنون تلك الحضارات المتطورة، وولدت حالة من الصراع الداخلي لدى الباحث، وذلك لتعدد المدارس الفنية التي احتضنت في أثنائها العديد من الأساليب الفنية التي تنتسب إلى حضارات متجاورة ومتباعدة. لكنها على ما يبدو متحاورة في مشغل واحد كما حصل ذلك في المشاغل الفينيقية والمشاغل الآشورية حيث تبين أن " قرابة نصف القطع المكتشفة في القصر الجنوبي الشرقي أقل أو أكثر لها طابع مصري.. والنصف الباقي يشكل وحدة طرازية مستقلة مع بعض من شمال سورية.. ولكن بصورة ممكنة جداً قد صنعت من قبل حرفيين سوريين مهاجرين يعملون في السوق الفينيقي "[٢]. الذي أخذ يحتكم إلى العقلية التجارية التي بنى عليها مجمل حركته في المجال الفني الذي كان يهدف من ورائه أرباحاً طائلة. ومن خلال ممارسته هذه المهنة فقد أثار انتباهه إلى أن مادة العاج لها إقبال كبير وواسع خاصة في السوق الخارجي وبالذات لدى الملوك الذين أحبوا هذه المادة بشكل مفرط وخاصة الملوك الآشوريين، كما أشرنا إلى ذلك سابقاً. وقد كشفت الدلائل عن " أن العاملين في مادة العاج كانوا تجاراً ماهرين سواء في سوريا أو في فينيقيا أرادوا إرضاء ذوق أكبر عدد ممكن من الملوك والأثرياء فركبوا مواضيع لطيفة تضم تأثيرات بابلية وآشورية ومصرية وأيجية وقبرصية "[٣]. وما عثر عليه في نمرود وخرسباد، لهو أفضل دليل على هذه الممارسات التجارية والفنية التي سارت متجاورة مع بعض، وقد لاقى العاج رواجاً كبيراً في التجارة الداخلية والخارجية بوصفه عملاً فنياً ومادة متكاملة. ففي المجال الأول برز فنانون حرفيون مهرة في تقليد فنون الحضارات الأخرى كالمصرية والسورية والآشورية كما أشرنا إلى ذلك سابقاً. إلا أن الأسلوب المصري قد أخذ مساحة واسعة من فكر الفنان الحرفي الفينيقي، لكونه وجد فيه قيماً جمالية وتناسقاً بديعاً في بنيته التشكيلية. ولكنه على ما يبدو في كثير من الأعمال أن الفنان

---

(١) المصدر السابق، ص٣٢٠.

(2) B. Y. R. D. Barnett. Iraq Vol. II. The Nimrud Ivories and the Art of the Phoenicians, P. 198.

(٣) المهندس، محمد كامل، الحوليات الأثرية السورية، القطع العاجية، ص٦٣.

الحرفي الفينيقي لم يتوصل إلى إحساس ومشاعر وروحية الفنان المصري باتقان. بل كان بارعاً في نقل وتقليد التشكيل المصري. وعلى ما يبدو أنه " كما تحول فنانو عصر النهضة في أوربا إلى اليونان القديمة للاستلهام كذلك فعل الفينيقيون. حيث غدا الفن المصري مصدراً جاهزاً لهم. ولكن الفن المصري قد استند إلى الخيال الديني وإلى معين لا ينضب من الأشكال الرمزية والأسطورية.. وكانت محاولاتهم لفهمها طفيفة وكان أخذهم التخيلات المصرية غالباً غير صحيح وأحياناً غير متقن"(١). هذه الحقائق استُجدت من خلال المعاثر العاجية التي وجدت في نمرود وخرسباد بأعداد هائلة مثيرة للتساؤل مما يعطي إشارات واضحة وكما تعرفنا على ذلك سابقاً. بأن لها سوقاً رائجة. وهذا يدعم الموقف الذي تبنيته في تحديد الأسلوب الآشوري والسوري والفينيقي والمصري، لكونه علامة واضحة على تأكيد التجارة والجزية والغنائم والحرص على استقدام الصناع الماهرين والحرفيين والفنانين، فضلاً عن " رحلة الفنانين المهرة والذين سافروا بعيداً طولاً وعرضاً حاملين معهم أسلوبهم الفردي وسر مهنتهم وعائلاتهم. فأسسوا دكاكين في الأسواق الأجنبية "(٢) التي شهدت تحولات كبيرة في الأنماط الفنية وتعدداً في الأساليب الفنية التي شوهدت في مناطق عديدة ولاسيما في المدن والمراكز التابعة لفينيقيا وكذلك في المستعمرات التي كانت خاضعة لفينيقيا كمراكز تجارية أيضاً (خريطة رقم ٥). وفي مناطق متعددة أخرى. وهذا يفسر جانباً آخر ويؤكد أن تأثير التجارة بدا واضحاً في تزاوج الحضارات منذ أزمان بعيدة مما دفع الفن في اتجاهات أخرى أدت إلى تطور ونمو الفنون بشكل يتلاءم مع كل بيئة. ويفسر جانباً آخر هو أن تداخل الحضارات وتواصل ثقافاتها مع بعض يؤدي إلى هذا المدى العظيم في تنشئة ونمو وازدهار الحضارات. فإذن هذه التلاحمات وتشابه الأعمال الفنية في بعض الأحيان ولاسيما تلك التي اعتمدت على رموز وأساليب مختلف الحضارات في أعمال عديدة ولربما في موقع أو مشغل واحد. فهي بلاشك كانت عاملاً من العوامل التي ساعدت على خلق إشكاليات كبيرة وصعوبة في تحديد مرجعية هذه الأعمال الفنية إلى أصولها، وذلك لتشابه أيقوناتها في بعض الأحيان أو في محتواها الفكري (المضمون) ولاسيما فيما يتعلق بالرموز الدينية " ولا يمكننا أن نفرق بين هذه القطع ولا أن نعرف فيما إذا كان الحرفيين الذين يحملون العاج من مكان إلى

---

(1) Loyd, Setton, The archaeology of Mesopotamia. From the old stone age to the Persian conquest, P. 221.

(2) R. D. Barnett. The Nimrud Ivories and the art Phoenicians, P. 196.

مكان آخر، يتاجرون بكميات القطع العاجية ومنها المنفذة "[١]. أو ربما هم أنفسهم أي الحرفيين يشتغلون في المشاغل الفنية سواء في آشور أم في غيرها من الحضارات، لأن واقع حال التجار والحرفيين والصناع والفنانين الذين يهاجرون من مكان إلى آخر لابد أنهم يخضعون لسياسات الدول الأخرى التي تحتضن وتؤكد على العناية بمثل هذه الشريحة من المجتمع. كما فعل ذلك الملوك الآشوريون. ولو افترضنا أن الملوك الآشوريين لن يتخذوا إجراءً كهذا في سبيل انعاش مشاغلهم الفنية وفي تلبية احتياجاتهم من هذه المنحوتات العاجية وبأخذ هجرة هذه الشريحة من المجتمع إلى مختلف الاتجاهات بنظر الاعتبار فإنه وبكل تأكيد رحلة بعضهم إلى آشور لابد منها. لكونها عدّت سوقاً خصبة لترويج مثل هذه الأعمال العاجية. فضلاً عما أقدم عليه الملوك الآشوريون من إنشاء مشاغل خاصة في القصور الملكية. وهم مشهورون بولعهم الشديد بهذه المادة العاج. وبشكل بديهي لابد من أن يكون من بين المهاجرين مصريون وسوريون وفينيقيون. وهذا ما حصل فعلاً، لأن ما عثر عليه في نمرود وخرسباد من أعداد هائلة تشير إلى ذلك.

فلو انتقلنا ميدانياً (جغرافياً) إلى الموقع الفينيقي وانحرفنا بمحاذاة الساحل باتجاه مصر لوجدنا أن " تقارب الساحل الفينيقي إلى الساحل المصري والعلاقات التاريخية الطويلة الأمد المعروفة بين البلدين قد أدت بالواقع إلى وجود علاقات متكاملة بين العناصر المصرية والفينيقية "[٢]. وقد مهد هذا التقارب إلى استحداث توجهات جديدة نحو تفعيل العملية الفنية على وفق سياقات عمل تجارية بحتة، قام بتمثيل هذا الدور الحرفي والتاجر على حد سواء. حيث سعوا فيه إلى تحقيق غايات مادية أكثر مما هي فنية. والتعالق الذي حصل بين الحرفي الفينيقي والفنان المصري من جانب، والتاجر الفينيقي والفنان المصري من جانب آخر، أو بين الحرفي والتاجر الفينيقي أدى هذا الدور بالحالات كلها إلى توسيع مساحة الأسلوب الفني المصري وتعريفه بشكل مباشر وانتشاره. الأمر الذي فعّل عملية تلاقح هذا الفن مع فنون الحضارات الأخرى. وقد تبين ذلك بهذه الوسيلة بوضوح بيّن لعدم العثور على نماذج في مصر تشابه تلك التي عثر عليها في نمرود وخرسباد ومراكز ومدن فينيقية. وقد حصل هذا التقارب بين المصريين والفينيقيين " منذ عهد الأسرة الثانية عشرة المصرية. إن لم يكن قبلها. حيث عرفت القطع الفنية المصرية الرائعة

---

(1) Frankfort, Henri, The art and Architecture of the ancient, published by penguine Book, P. 263.

(2) Winter Irine, Phoenician and North Syrian Ivory carving in historical context Question of style and distribution, Iraq, Vol. XXXIII Part-1, 1976, P. 3.

لدى السكان الكنعانيين، أي أنهم قلدوا الأشكال المصرية ومظاهرها على أشياء صنعوها محلياً "[1]. ولم يكتفوا بهذا، بل تشير الدلائل التي تبرهن على أن الفينيقيين كانت مهنتهم الأساسية هي التجارة إلى جانب الفنانين الحرفيين إذا صح التعبير " لأن الفينيقيين تجار بالفطرة، فنجد أنهم لم يتأثروا بالفن للفن بل وجهوا عنايتهم لإتقان صناعة يتمكنون من تصديرها إلى البلاد المجاورة "[2]. هذا بطبيعة الحال يمنحنا تفسيراً آخر نستطيع من خلاله أن نستوحي الروحية المصرية الحقيقية التي تتجسد في مجمل القطع التي تحمل رموزاً ومضموناً وتقنية وتناسقاً متكاملاً بين الأيقونات ضمن العمل الواحد الذي يعطينا توصيفاً واضحاً ذا معالم تحمل قيماً جمالية وتعبيرية ورمزية في تشكيلات متوازنة تعبر بشكل صادق عن روحية الفنان المصري وإمكانيته في التعبير " لأن الفنان المصري أراد تمثيل الحياة كما ينبغي أن تكون "[3]. إذن هذا يعني أن التاجر أو التاجر الفنان الفينيقي لم يستغل الفن المصري فحسب، وإنما استغل الفنان المصري أيضاً في تحقيق غايات مادية كما أوردنا ذلك سابقاً.

هذه العلاقات لم تكن حديثة العهد وإنما قديمة جداً كما ذكرنا ذلك سابقاً. وكان الشغل على العاج لم يشكل صعوبة بالنسبة للفنان الحرفي الفينيقي، وذلك لسهولة الحصول على هذه المادة ووفرتها في فينيقيا حيث كان التجار يجلبونها بكميات وافرة من شمال سوريا والهند وأفريقيا. وكان يحبذ العمل على العاج الأفريقي لكون الناب يحتوي على مساحات واسعة وعريضة، يكون فيه تشكيل المنحوتات العاجية عليه بحرية أكبر في تغطية أو توزيع المفردات عليه وبسهولة. ونظراً لوفرة هذه المادة فقد برز حرفيون أفادوا من الطرز الفنية للفن المصري الذي كان يتصف برشاقته وليونة خطوطه وجمالية التناسق بين الكتل كما مر ذكره. هذه العوامل أدت إلى الانفتاح على مثل هذا النوع من الفنون الذي يمثل حضارة عريقة. إن ما اكتشف في جبل (العراك وقتادة) يعد دليلاً واضحاً على ممارسة هذا النوع من الفنون على مادة العاج منذ أزمان بعيدة. ونتيجة التقارب فقد أخذ عنهم الفينيقيون بالشيء الكثير، إذ يبدو ذلك واضحاً في مجمل الأعمال الفنية التي عثر عليها " منذ التنقيبات الأولى في النمرود وعدد من المواقع في الشرق الأدنى القديم مثل (حسنلو، خورصباد، تل حلف، أرسلان طاش، زنجرلي، حماه، سماريا، مجدّو، آهاب). وقد وجد أنها تحتوي على عاجيات بكميات بسيطة... ووجدت قطع في غرب

---

(١) أبو المحاسن، عصفور محمد، المدن الفينيقية، ص١٥١.

(٢) إسماعيل علام، نعمت، الشرق الأوسط والعالم القديم، ص١٥٨.

(٣) أبو المحاسن، عصفور، محمد، معالم حضارات الشرق الأدنى القديم، ص١٣٦.

قبرص، قرطاجة، أسبانيا، سافوس، أثروريا، وهي كلها من القرن السابع والثامن، كما عثر في سلطانية تبه في شمال بلاد الرافدين "[١] على عاجيات يتمثل فيها تقليد الفن المصري بكل مفرداته التي يتجسد فيها المحتوى التقليدي المعمول في مجمل أعمال الفن المصري، فضلاً عن الدلالات التي أشرنا إليها سابقاً التي تبين التجاور مع الطرز الفنية كالفن السوري والآشوري. وهذا يؤكد مجمل الحقائق التي لابد من ذكرها وهي " أن الفينيقيين لا حظّ لهم قط من الابتكار ولن يكونوا إلا وسطاء مباشرين أو غير مباشرين. وكانوا عمالاً مهرة أكثر منهم فنانين خالقين. فالفينيقيون كانوا على الأخص ناشرين للفنون بين الشعوب "[٢].

مما تقدم من حقائق لا لبس فيها تتضح دلالات على واقع الشعب الفينيقي وموقعهم الجغرافي ووضعهم الاقتصادي والمهنة الأساسية التي يمتهنونها ومدى علاقة الفنان والفن الفينيقي وما وصلت إليه الحضارة الفينيقية بفنون الحضارات الأخرى. إذ أشارت هذه الدلالات إلى أن الفن الفينيقي، هو فن هجيني إذ أنصهر فيه كثير من الفنون كالمصري والآشوري والحيثي والنحت البارز لشاهد عمريت المنحوت من الحجر فهو يعد تجسيداً حياً واضحاً لتأثيرات الفن الآشوري بالذات فإذن الفن الفينيقي يجمع بين مختلف التأثيرات والعناصر الفنية.

إذن الفن الفينيقي جمع بين مختلف الأساليب الفنية. والعناصر الفنية، والتأثيرات لن تشمل المنحوتات وتقنيتها الفنية فحسب بل وحتى تلك التي استخدمت لأغراض وظيفية التي كان يغلب عليها التطعيم بمادة العاج، والتي تمثل تأثيرات سورية بشكل خاص ويماثل ذلك " مجموعة عاجيات مجدّوا الشهيرة من أمشاط وصناديق وتطعيمات الأثاث وخليط من الاتجاهات الفنية المصرية والليفانيتينية (الساحل السوري) وقسم منها تبين خليطاً من الطرز الآسيوية والأيجية "[٣].

على الرغم مما كان يطغى على النظم الفكرية للفنان الحرفي الفينيقي الذي يعد أسير العوامل التجارية، فإنه أدى دوراً فاعلاً في تفعيل العملية الفنية وتنشيطها إذ أصبحت السفير الذي اخترق فنون جميع الحضارات في الشرق الأدنى القديم، مما أدى إلى تلاقح هذه الحضارات على مدى أزمان متتالية التي تمخضت عنها إشكاليات في الأساليب الفنية التي تجسدت في

---

(1) Winter Irine, Phoenician and North Syrian Ivory carving in historical context Question of style and distribution, Iraq, Vol. XXXIII Part-2, 1979, P. 1, 12.

(٢) كونيتينو، جورج، الحضارة الفينيقية، ص١٥٦.

(٣) أبو المحاسن، عصفور، محمد، المدن الفينيقية، ص١٥٤.

آلاف القطع العاجية المكتشفة في النمرود. والسبب الرئيس لهذه الإشكاليات هو المواقع الآشورية التي اكتشفت في نمرود وخرسباد أولاً والتداخل في نمطية الأسلوب وتقنيته التي تمثلت في كثير من القطع التي سنتعرف عليها لاحقاً ثانياً.

هذا التعالق الذي حصل بين جميع فنون هذه الحضارات لن يغيّب دور الفنان التاجر الفينيقي عن الساحة الفنية. بكونه المفعل الحقيقي للحركة الفنية، وذلك لكونه يملك القيمة الفكرية التي تحتكم إلى العقل في تسيير دفة العملية التي تم تنضيجها مع تقادم الأزمان. هذا من جانب، وللتفاعل الجوهري مع هذا النوع من الفن المتخصص بمادة العاج منذ أزمان بعيدة من جانب آخر. فعن طريق ممارسة العمل على العاج فقد تولدت لديهم خبرة في كيفية التعامل مع هذه المادة. وقد اشتهروا بهذه الحرفة على مدى أجيال إذ " إن عرش سليمان كان مصنوعاً من العاج وقد أُذن للحرفيين الفينيقيين الذين برعوا في هذا الفن بتنفيذه. وأخيراً فإن معرفة العاج مع الرفاهية وهو واضح في تلميح هوميروس إلى بوابة العاج والتي فيها تعبر الأحلام تلك المناطق "(١). هذا إن دل على شيء، فإنما يدل على مكانة العاج وأهميته بالنسبة للملوك وولعهم به. وعلى أهميته كمادة فنية سهلة الحفر والتقطيع وخفيفة الوزن هذا إلى جانب قيمته المادية.

فإذن أخذ الفن الفينيقي أبعاداً واسعة شملت فنون الشرق الأدنى ولن يقتصر على منطقة معينة. وهذا يشير إلى دور الحضارة الفينيقية الفني بين فنون الحضارات الأخرى. وأهمية هذه الحضارة بين حضارات الشعوب الأخرى في المجالات الفنية العاجية التي أدت أدواراً كبيرة في عملية التواصل بين الحضارات، والتناغم بين الأساليب الفنية التي أدت بشكل طبيعي إلى تجاور الفنانين وتحاورهم في تحقيق الأهداف والغايات التي تتجسد من خلال هذا الفن. إذ بلغ مداه الإنساني في الأعمال الفنية، سواء أكان على مادة العاج أم الحجر، وتفعّلت بوساطته المضامين الحقيقية لهذه الرسالة الإنسانية التي تم توثيقها بوعي وإدراك متكاملين. الأمر الذي لم نعِه في الفن الفينيقي لكونه كما أشرنا إليه سابقاً لا يتفاعل مع الروح وإنما مع المادة إن صح التعبير لكن دورهم بقي مشهوداً في تعانق الحضارات.

---

(1) Winter Irine, Phoenician and North Syrian Ivory carving in historical context Question of style and distribution, Iraq, Vol. XXXIII Part-1, 1976, P. 1.

المبحث الثامن

تحليل عينات الفن الفينيقي

سبق أن ذكرنا براعة الشعب الفينيقي بالتجارة. وارتأينا أن نذكر هنا " إن أحد المصادر الرئيسة للسلع التجارية الفينيقية هي العطوريات "[١] ومدعاة تطرقنا لمثل هذه العينة هو أنها تأخذنا إلى بدايات الفن الفينيقي وتضعنا أمام حقيقة هذا الفن قبل أن تخترقه تيارات فنية أخرى. ونتيجة لسرعة انتشار هذه المادة، فقد أوكلت مهمة صنع الحاويات الصغيرة إلى الفنان الفينيقي، الذي بدأ بتنفيذ أعمال نحتية على هذه الحاويات وهذه المبادرة سجلت للفن الفينيقي تاريخاً فنياً أكد فيه أسلوبه الخاص به. الذي وضع لنا عوامل لنحقق من خلالها مديات التأثيرات التي طرأت على الفن الفينيقي من الحضارات المجاورة التي كانت التجارة أحد مسببات هذه التأثيرات التي حصلت على الفن الفينيقي ونماذج حاويات العطور التي سنتعرف على أسلوبها فهي فينيقية الأصل لكونها " تعود إلى الفترة التي لم يكن فيها للفن اليوناني أي تأثير على فنون الحضارات الأخرى "[٢].

فالشكل (٧٦ آ) عبارة عن منحوتة بارزة عاجية تمثل امرأة تقرب زهرة اللوتس من أنفها. والقطعة الأخرى بذات المساحة تشتمل على زهرتين دائريتين على جانبي الزهرة ثمانية وريقات وقطعة أخرى تمثل أحد الجوانب لصندوق كان يستخدم للعطور[*]. أسلوب النحت في هذا الشكل يتسم بالبساطة وهو يعبر عن زاوية نظر واحدة (من الجانب). دون أن يبدوا أي تكليف غير طبيعي. أما الزهرة فقد أجاد النحات في دقة تمثيلها. أما للمة الشعر الموجودة على الأكتاف فإن تقنيتها أقرب ما تكون إلى الباروكة المصرية التي سنأتي على ذكرها. أما الشكل (٧٦ ب) فقد استطاع الحرفي أن يصنع قنينة عطور أسطوانية الشكل ذات غطاء مدبب، إذ وجد في مقطع هذه القنينة أنها " تحمل آثار من مادة على شكل مسحوق ذات لون أخضر من أوكسيد النحاس. إلى جانب قطع صغيرة لصندوق "[٣]. شكل (٧٦ ج).

---

(1) Perrot, Georges. History of Art in Phoenician and the dependenies. Year, P. 395.

(2) Ibid, P.398.

(*) Ibid, P.397.

(3) Ibid, P.397.

في الشكل (٧٧ آ، ب، ج، د) كما هو الحال في الشكل (٧٦ آ) من حيث الأسلوب الذي يبدو فيه حالة الضعف في الإمكانية والمقدرة الفنية في كل وحداتها التكوينية التي تفتقر لأبسط مقومات القيمة الجمالية والتعبيرية في بنائية قلقة غير متوازنة. تمثل فيها الأسلوب الفينيقي المحلي الخالص من دون أي تأثير أسلوب فن آخر. لكن في الشكل (٧٨) حصل تحول طارئ غير مسبوق في الفن الفينيقي ويتلخص بقيام الفنان الفينيقي باقتباس الفكر المصري وبنيته التشكيلية ووحداته التكوينية التي تتمثل بسفينة البردي وعدد من الشخصيات وبعض الأثاث وهي من المواضيع الشائعة في الفن المصري وبنيته الفكرية. على الرغم من هذا التقليد وهذا الاقتباس فإنها تبدو غير متكافئة في عناصرها الفنية. وفي مقارنة بسيطة مع ما مر ذكره من أعمال فنية عاجية فينيقية الأصل تظهر أن هناك انتقالات جديدة في العلاقات أثرت في بنيتها التشكيلية نتجت عن منظومة فكرية أخذت أبعاداً أخرى في تحديد الأهداف التي تتوافق مع واقعه الاجتماعي المبني على أسس تجارية. وعلى هذا الأساس نرى " أن الفنان الفينيقي لم يكن بالغ المهارة "(١) في تحقيق ما يريد أن يعبر عنه فنياً وليست لديه الإمكانية في الإبداع. لكن على ما يبدو من مجريات الأحداث، أن تجار الفن الفينيقيين وجدوا في الفنان والفن المصري سلعة رائجة تدر أرباحاً كبيرة بلا شك عن طريق التجارة التي اخترقت كل الحضارات المحيطة بهم.

لذا نرى في الشكل (١٩ د) اقتباساً كلياً لأسلوب الفن المصري، إذ يبدو فيه موضوعاً مصرياً يتمثل فيه الملك الفرعوني لدى تقديمهم له الأسرى ويصاحبه الموسيقيون وحاملو الطعام والشراب. فمن ناحية تنسيق العمل على وفق مقومات العمل الفني الناجح فقد أجاد في استحداث بؤرة مركزية تتجاذب نحوها الوحدات المحيطة بها، وذلك من خلال الإصابة في الوضع المكاني للملك الذي أصبح منطقة جذب من الطرفين الأمامي والخلفي عليهما. فإذن تمكن من خلق قيمة جمالية محورية من خلال الكيفية التي وزع فيها وحداته المكانية.

شكل (٧٩ آ) يعد هذا الإنجاز من المنحوتات النافرة وهو يمثل " رأس امرأة من العاج. ربما من قطعة زينة لأثاث وجد في بئر تحت القصر الشمالي الغربي في نمرود. إن الشعر والحواجب وبؤبؤ العين قد لونت بلون قاتم. وعرفت بالنسبة للمنقبين بإسم موناليزا. وهذه المنحوتة ربما تعود إلى نهاية القرن الثامن ق.م "(٢). يتسم هذا الشكل ببنائية عالية التقنية يجسد إمكانية

---

(١) أبو المحاسن، عصفور، محمد، المدن الفينيقية، ص١٨٤.

(٢) لويد سيتون، آثار بلاد الرافدين من العصر الحجري القديم حتى الاحتلال الفارسي، ص٢٥٢.

فنية تتجه نحو الواقعية. وقد توج بطوق أقرب ما يكون إلى عصابة الرأس التي تتحلى بها بعض منحوتات النساء المصريات مثل (نفرت) (شكل ٧٩ ب) وظهرت على طوق منحوتة العاج ثقوب تشير إلى أن النحات قد استخدم التطعيم بالأحجار الكريمة أو الترصيع بالذهب. أما الشعر فقد كان تأثير الفن المصري واضحاً فيه، إذ اقتبس منه الشعر المستعار الذي تلبسه النساء المصريات ومثال على ذلك رأس الملكة (تي) المنحوت من الحجر شكل (٧٩ ج). وليس هذا فحسب، بل عثر على شعر مستعار (باروكة) تعود للدولة الحديثة شكل (٧٩ د). أما الجدائل فاقتبست من الفن السوري المتأثر بتماثيل تل حلف شكل (٧٩ هـ).

تمكن النحات من تحقيق قيم جمالية في بنائية الوجه بشكل اتسم بالحيوية والرقة والتوافق الحاصل بين الابتسامة البادية على الشفتين وحركة عضلات الوجه والعينين. أفرغ هذا من خزين معرفي حاصل على دقة في الملاحظة وإمكانية في التعبير. فمن خلال المتابعة والتحليل لحضارات أخرى نجد إن هناك منحوتات مصرية من الحجر شكل (٧٩ ب) تتحاور في بنائية الوجه كعيون وأنف وفم متبسم، فضلاً عن الطوق الذي يعلو الجبهة حول الرأس كالشكل (٧٩ و ، ز) في اعتقادي أن هذه (الموناليزا) تم تنفيذها على أكثر احتمال في أرسلان طاش وهو يعد من المواضيع الجملية وذات معيار فني متناسق.

الشكل (٨٠ آ، ب، ج) ظهر بأعداد كبيرة في النمرود يعبر عن فتاة في الشباك وتعرف بـ(المحظية بالشباك)، فمن خلال هذا العدد الكبير الذي يمثل هذه الشخصية نستطيع أن نستنبط على أن هناك خصوصية قدسية لهذه الشخصية وهي على ما تبدو على شفتيها ابتسامة رقيقة ووجه نفذ بعناية متقنة وهي ترتدي الشعر المصري المستعار (الباروكة) واقفة في شباك بأربعة أو ثلاثة أفاريز ويبدو أمامها سور مكون من أربعة أعمدة متصلة مع بعض من الأعلى وهي عبارة عن نخلة سعفاتها منحية إلى الأسفل حيث نلاحظ لذلك قرين لها استخدمت في المعمار الفينيقي والفلسطيني الشكل (٨١) المعمول من المرمر "وقد ذهب المفسرون في تفسيرهم بمذاهب شتى، كل يستند إلى أسطورة أو دليل من العالم القديم. وهذا المشهد قد صور بأشكال مختلفة في جميع بلدان الشرق الأدنى القديم. وفي قبرص واليونان تمثل الآلهة عشتار وآخر يقول إله أنه يمثل رمز التضحية الدينية للعفة والطهارة وآخرون قالوا أن كيليلو الشباك مصدر قوة لها"[١].

---

(١) الكيلاني، لمياء، ، صناعة العاج في الشرق الأوسط ، ص١٩٤.

في نمرود عثر على مجموعة من (فتاة الشباك) تشترك جميعها بموضوع ديني واحد. فالتباين في تقنية الوجه يعطي دلالات واضحة على أنها نفذت من قبل أكثر من فنان واحد، إذ يبدو ذلك واضحاً في الشكل (٨٠ آ) وقسم من هذه المنحوتات تتحلى جبهتها برمز من الرموز المصرية لتعطي جمالية للباروكة التي هي ذاتها في الشكل (٧٦ ج) يعلو الجبهة بأسلوب الفن المصري نفسه كما يبدو واضحاً في الشكل (٧٩ ج) المتمثل بالملكة تي.

شكل (٨٢) من خلال وحداته التكوينية التي وزعت مكانياً على نظام السيمترا التي خضعت لبنية تصميمية توافقت بطبيعة الحال مع منظومته الفكرية، التي تواصلت مع ميوله واتجاهاته في التقليد والاقتباس والتوليف الذي أجاد في تنظيمه وتنسيق وحداته التي تحمل على الموازنة والتوافق لخلق قيم جمالية وإبداعية استطاع فيها الفنان أن يوظف هذه الوحدات لتوصيف عمل أسطوري يحمل في طياته عنواناً دينياً لتجسيد الإله وإرادته وقوته. وقد عبر عن الإله من خلال الرأس الذي يشبه في بنائيته رأس أحد الآلهة من قبرص كما في النحت المدور ، الشكل (٨٣) المتجسد في العينين وتسريحة الشعر والقلادة التي تتقلد بها.

شكل (٨٤ آ ، ب) يعد من الأعمال النحتية البارزة التي يتجلى فيها الوازع الإنساني، الذي يتمحور حول شريعة الغاب ؟ وهذه الغريزة تتعانق مع بعض المشاهد في الفن الآشوري. ويشترك المشهدان بالدافع العاطفي... المشهد بمجموعه الكلي مثير للجدل والتأويلات الفلسفية من جانب والفنية من جانب آخر. لكون هذا المشهد يتجسد فيه عنصران أساسيان متآلفان مع بعض يقومان على أسس فنية متوافقة في وحداتها التركيبية. هذان العنصران هما عنصر فني يخضع لبنية تشكيلية بكل عناصرها الفنية المتمثلة ببنائية مستقرة متناسقة الوحدات التكوينية تمخضت عن وعي وإدراك تعالقاً مع الرؤية الفنية والذائقية الجمالية للفنان.

أما العنصر الآخر فهو يقتصر على العنصر التصميمي الذي اعتمد في بنائيته على تكوين وحدات تصميمية اقتصرت على التكرار المتواصل مع البنية التشكيلية بكل عناصرها التي بنيت على أساسهما اللبوة والنوبي. هذه الوحدات الزخرفية المحورة المطعمة بالعقيق واللازورد والترصيع بالذهب. استنبطت وحداتها الزخرفية من زهرة اللوتس لتشكل خلفية يغلب عليها الطابع التزييني.

في بنائية هذه اللوحة من الناحية التقنية استطاع الفنان أن يستفيد من خزينه المعرفي ليحقق نصاً خطابياً فنياً وأدبياً. من خلال تقنية فنية اشتغل عليها ليستنطق بهذه السطوح قيماً

جمالية وذوقية تمظهرت بأحداث تعالقات في مجمل السطوح المكونة لكل مفردة لتتمخض عنها حركة انسيابية تجسد إمكانيات الفنان الفنية والذوقية والفلسفية التي ترجمت من خلال التعابير المرسومة على ملامح النوبي من جانب والغريزة الحيوانية التي تتمثل بانقضاض اللبوة على حنجرة النوبي. من جانب آخر هذه الغرائز الحيوانية تطرق إليها الفنان الآشوري في صيد الغزلان والحمير والأسود محاولاً فيها محاكاة الواقع بشكل تتوافق مع رؤيتهم الفنية. ليس في الوحدات التركيبية للموضوع الواحد فحسب وإنما تفاعل مع جزيئات المشهد التي تمظهر بها الانفعال النفسي للنوبي المستسلم.. في بنائية السطوح لجسد النوبي وجسد اللبوة. حصل هناك اختزال واندماج متوافق خلق قيماً جمالية منسابة بحيوية وروحية اتسم بها هذا المشهد. وقد عثر على نموذجين لهذا المشهد في نمرود وعلى ما يبدو أن هاتين القطعتين نفذتا لأغراض تزينية، فلوا استحضرنا الشكل (٢٠) الذي يمثل الإله حورس بجسد لبوة. لأوحى إلينا هذا الشكل من خلال مضمونه أنه يتعانق مع الشكل (٨٥) " حيث يطأ شخصاً آسيوي الأصل[*]. والقطعة عبارة عن غماضة عين الحصان "[١].

شكل (٨٦ آ) ظهرت تأثيرات الفن المصري في الفن السوري بشكل واضح جداً على كثير من المنحوتات العاجية السورية والفينيقية أيضاً. وذلك لأسباب عديدة منها أن السيطرة المصرية في حينها تركت بصمة مؤثرة جداً في الفن السوري، استمرت لسنوات عديدة. أما بالنسبة لفينيقيا فإن قربها من مصر والعقلية التجارية لدى الفينيقيين أدت بشكل مباشر إلى أن يتأثروا بالفن المصري تأثراً واضحاً وأن يستغلوا إمكانية الفنان المصري لأغراض تجارية حيث يؤكد ذلك هذا الشكل الذي يمثل (أم الهول) التي تسمى (أخيدنا) وأسمها باليونانية (سفينكس) ويعني الخانقة.

نلاحظ في هذا الشكل أن تأثير الفن المصري بدا واضحاً جداً في بنائية الوحدات التكوينية في مجموعة الرأس التي تتكون من تاج الإله المصري. أما لباس الرأس فهو يميل نحو التجريد الهندسي الذي يتكون من خطوط حادة على الجبهة وتتدلى على جانبي الرأس لتصل إلى منتصف الصدر لتشكل خطوطها تناسقاً مع قلادة الصدر النصف دائرية. فمجموعة الرأس وما تحت الصدر مقتبسة اقتباساً كلياً من الفن المصري.

---

(1) Oats, Joan and David. Nimrud. An Assyrian imperial city revealed. British school & Archaeology in Iraq, 2001, P. 95.

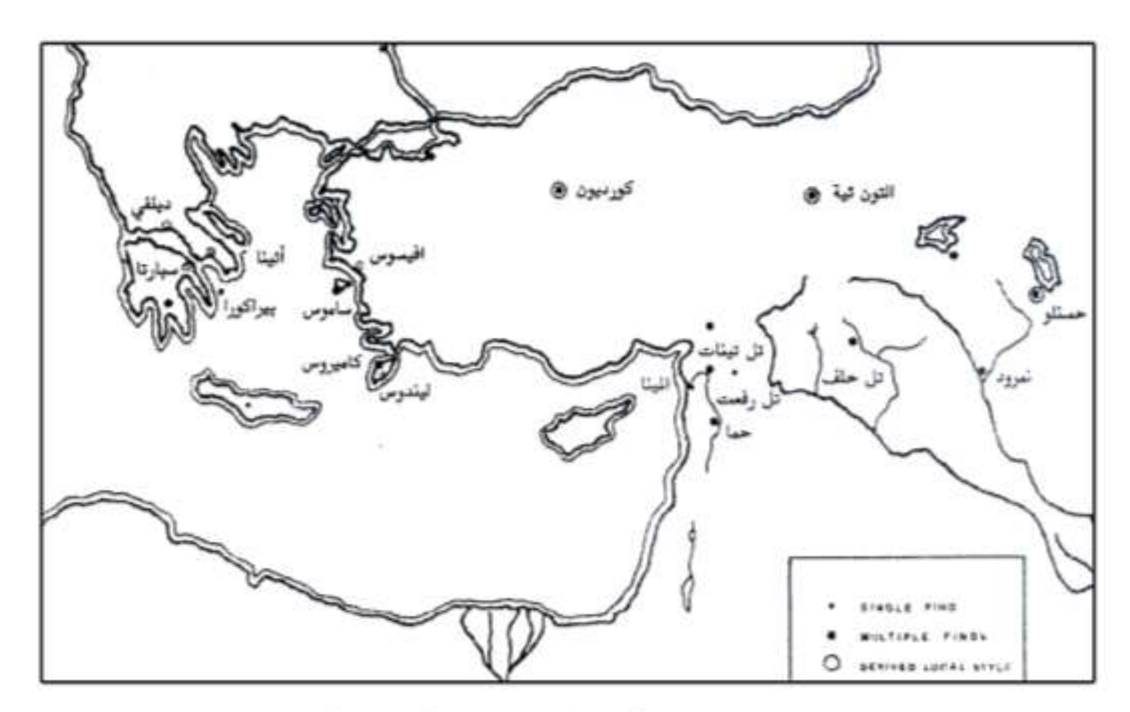
أما بنائية العينيين فهي آشورية ومصرية الأصل بلا شك تآلفت مع بنائية الوجه الدائري الشكل المتعاشق مع وحدتي الجناح والجسد إذ أضحت هذه الوحدات مجموعة واحدة متكاملة غلبت عليها تقنية التشكيل المحبوك المتآلف مع بعض، حتى غدت كتلة واحدة التي نستحضر من خلالها الثيران المجنحة الآشورية.

في الدراسات التشريحية لجسد هذا المخلوق الأسطوري تمكن النحات بفطنة ودقة ملاحظة تناسب عضلات الجسد مع الحركة التي أضافت مسحة جمالية على مجمل الوحدات التي تجاورت مع حيوية الجسد ورشاقته وانسيابية سطوحه. توافقت البنائية التشكيلية مع البنائية التصميمية التي أبدع فيها النحات الذي أحاط هذه الوحدات بحزام على هيئة ربع دائرة محلى بزخرفة هندسية متكررة. عند استحضار اللبوة في الشكل (٨٤) نلاحظ أن هناك تقارباً كبيراً بين بنائية الجسم التشريحية. وحتى في أطوال الأرجل أما منشأ هذا العمل الرائع فإننا نستحضر الشكل (٨٦ آ) نرى أن هناك تعالقاً كبيراً بين الوحدات التكوينية للعملية فيما يخص التوليف الذي اعتمد فيه النحات على التاج الإلهي المصري ولباس الرأس والجناحين والصدرية التي تتدلى تحت الصدر، فضلاً عن بنائية الجسد. إلا أن الاختلاف حصل في حركة الرأس. والشكل (٨٦ ب) يمثل نحتاً بارزاً من حجر البازلت وعثر عليه في دمشق. واعتقد أن هذا المنجز العاجي نفذ في دمشق أو في المشاغل الآشورية من فنان دمشقي. وقد نفذ هذا المشهد بطريقة التخريم النافذ.

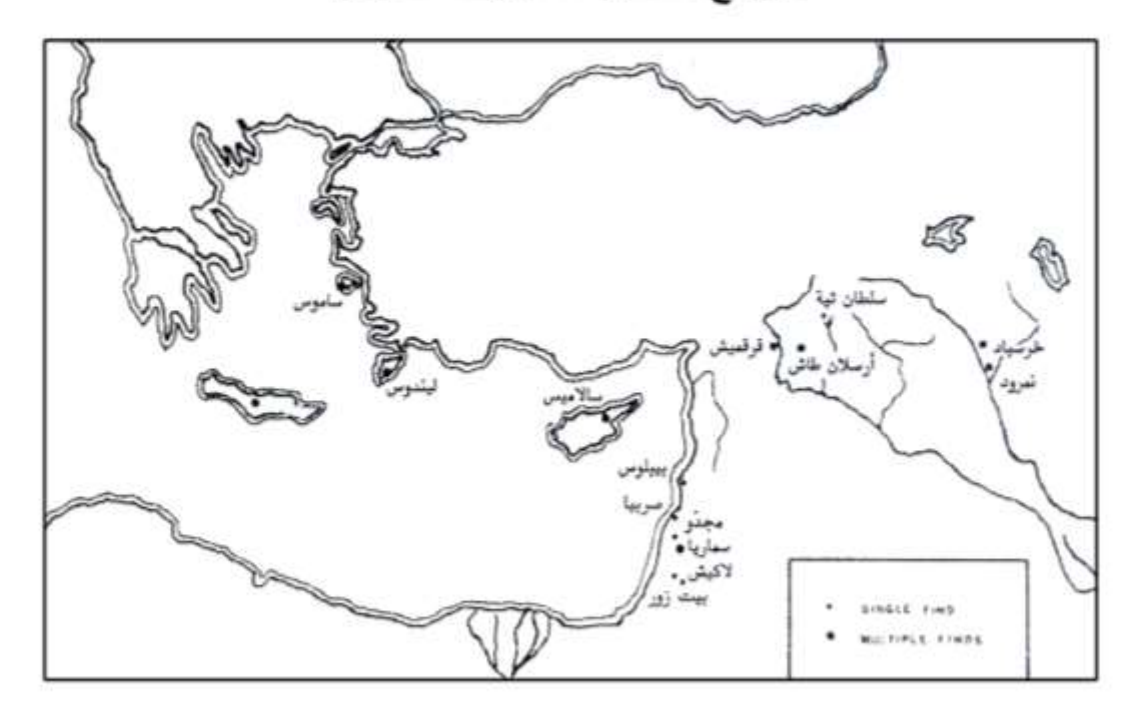
أما الشكل (٨٦ ج) فيمثل جسد حيوان برأس آدمي، وقد اعتلى رأسه تاج الإله المصري. ولباس رأس يميل نحو التجريد الهندسي التشكيل بخطوط حادة. وكانت بنائية قريبة جداً من البناء التكويني العام الشكل (٨٦ آ) وتقنية متقاربة في تحديد تجاور الوحدات. لكن الذي يبدو لنا بعد التحليل أن هذا المشهد أكثر رشاقة وجمالاً وقوائمه الأربعة أكثر طولاً وأكثر حيوية تعود هذه النماذج من المشاهد إلى منطقة أرسلان طاش[*].

المهم في هذا كله هو أن الفن الفينيقي فن مكتسب يخلو من العلاقات التي تتجاذب وتتحاور وتتفاعل مع الذائقية الذاتية للفنان الحقيقي، والبنية الفكرية الواعية للفنان الحقيقي أي بمعنى هذا أنه يحظى بخصوصية فنية محلية أو شخصية ذاتية تبحث في تعالقات الذات مع البيئة التي يعيش فيها كما كانت تلك صفة الفنان الآشوري والمصري.

(*) أنظر IRAQ VolXXXVIII: 1976 Irene. J. Winter.

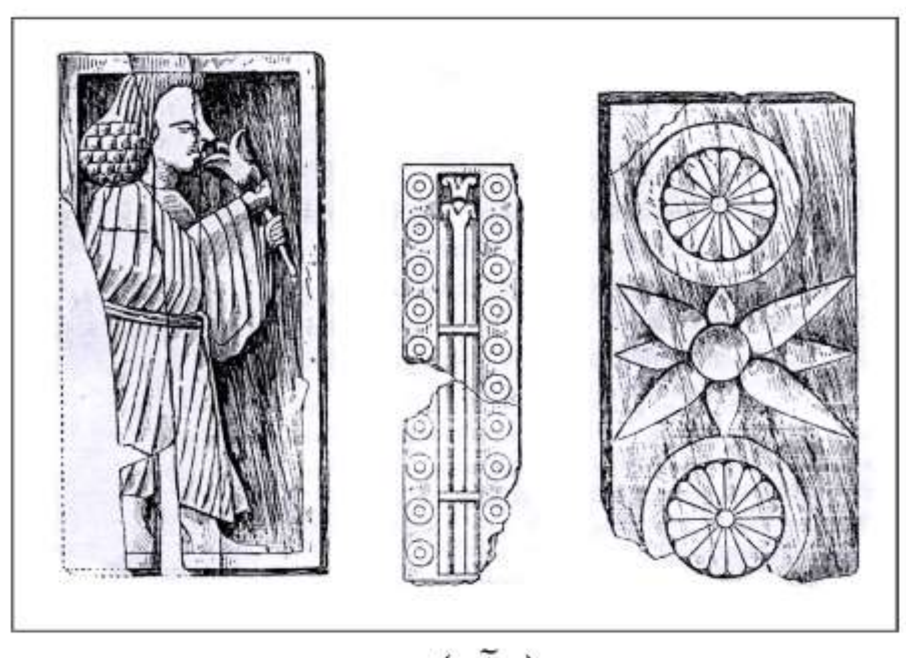


توزيع مناطق العاجيات السورية

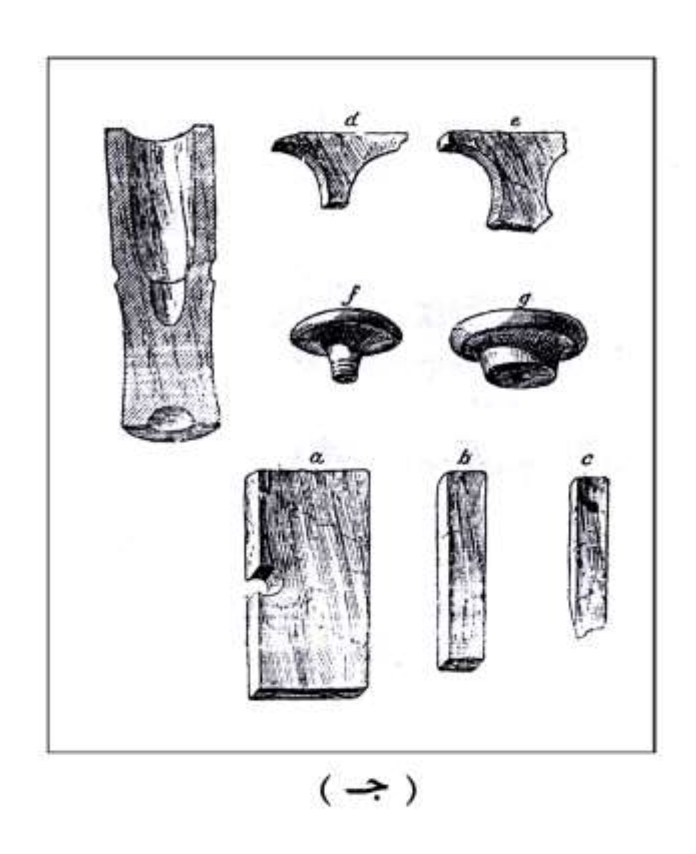


توزيع مناطق العاجيات الفينيقية

خارطة رقم (٥)



(آ)



(جـ)

(ب)

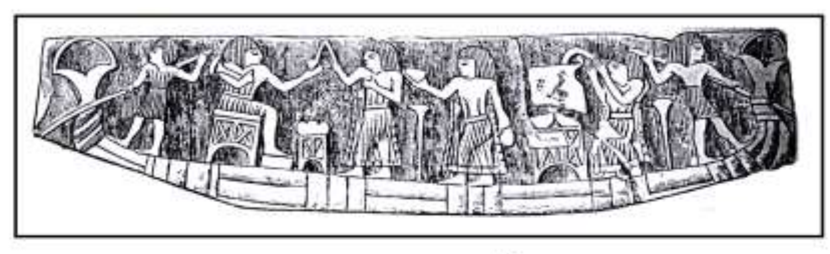
شكل (٧٦)

(ب) (آ)

(جـ)

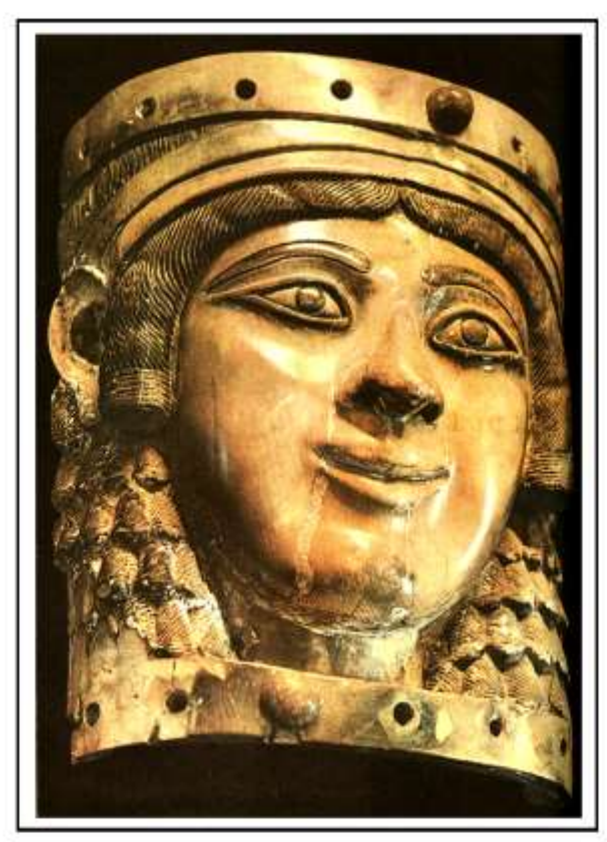
(د)

شكل (٧٧)



شكل (٧٨)





شكل (٧٩) آ



شكل (٧٩)

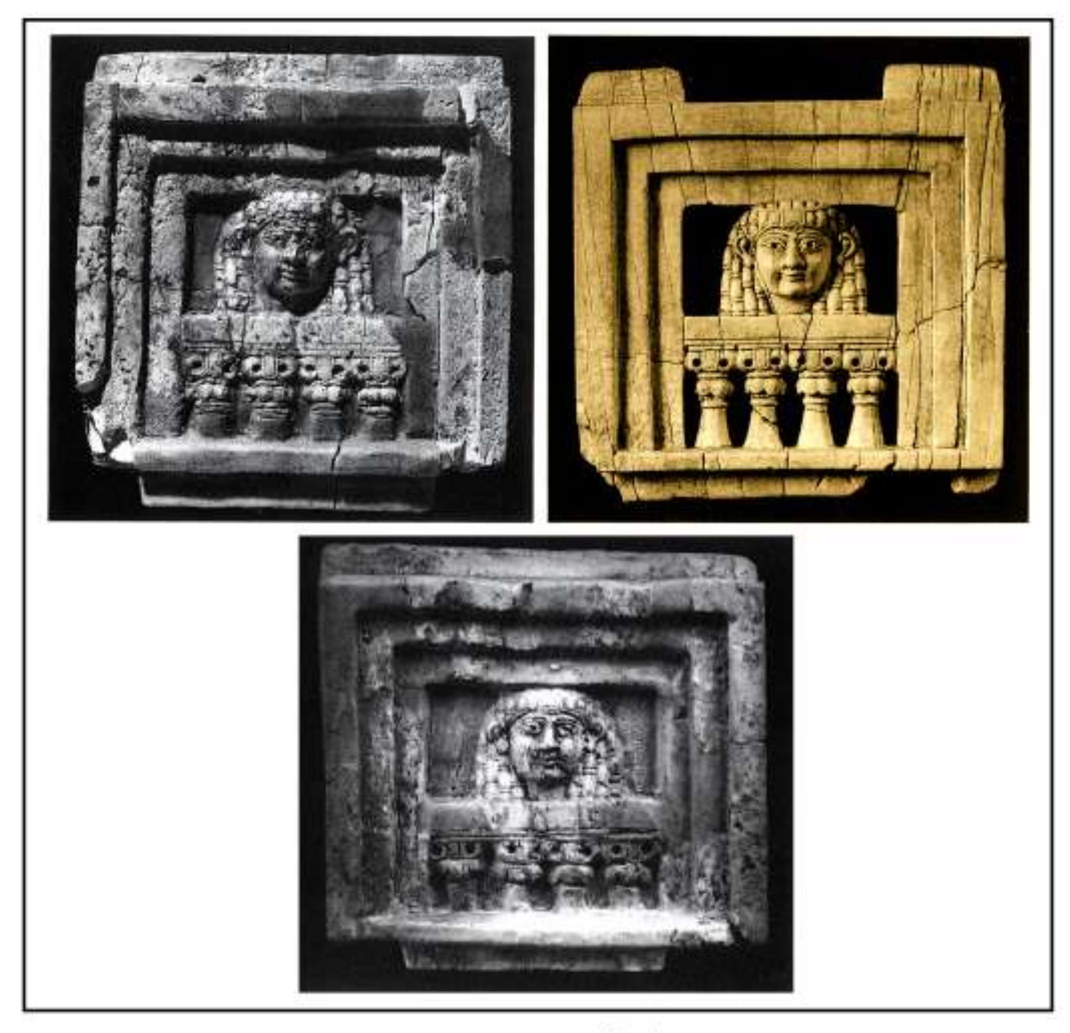


شكل (٨٠) آ

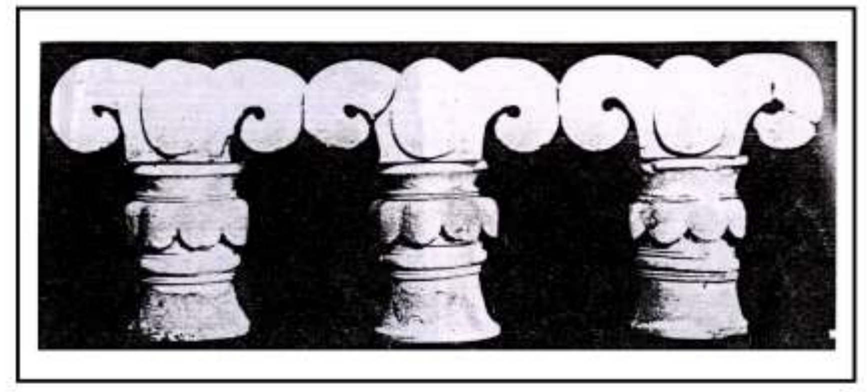




شكل (٨٠) ب



شكل (٨٠) جـ



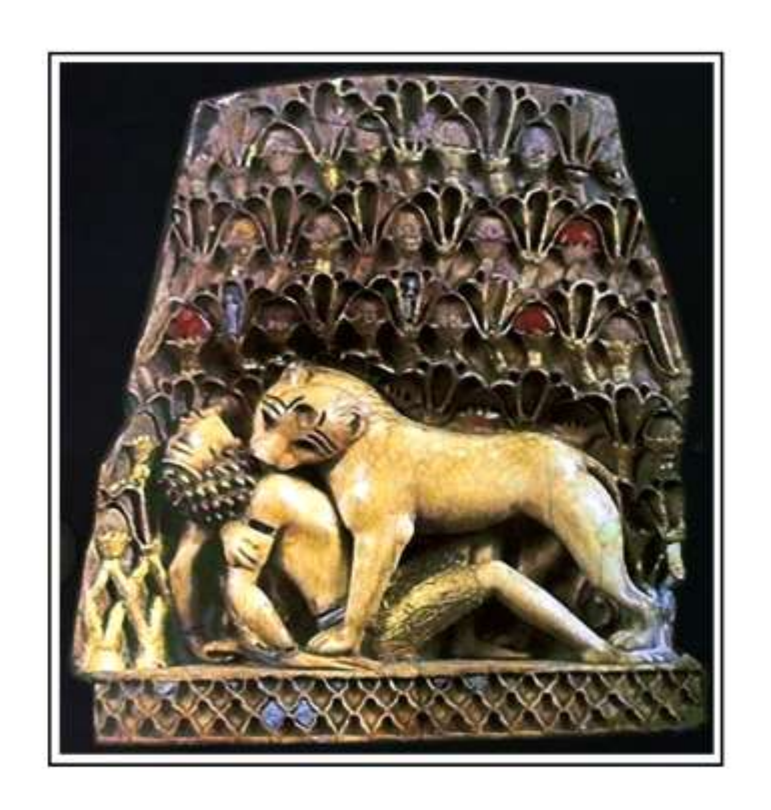
شكل (٨١)

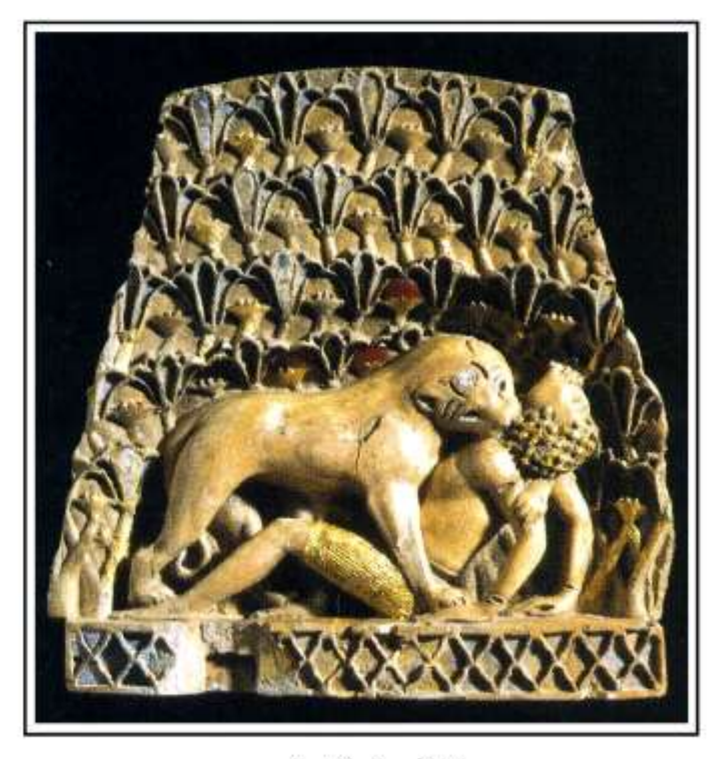


شكل (٨٢)

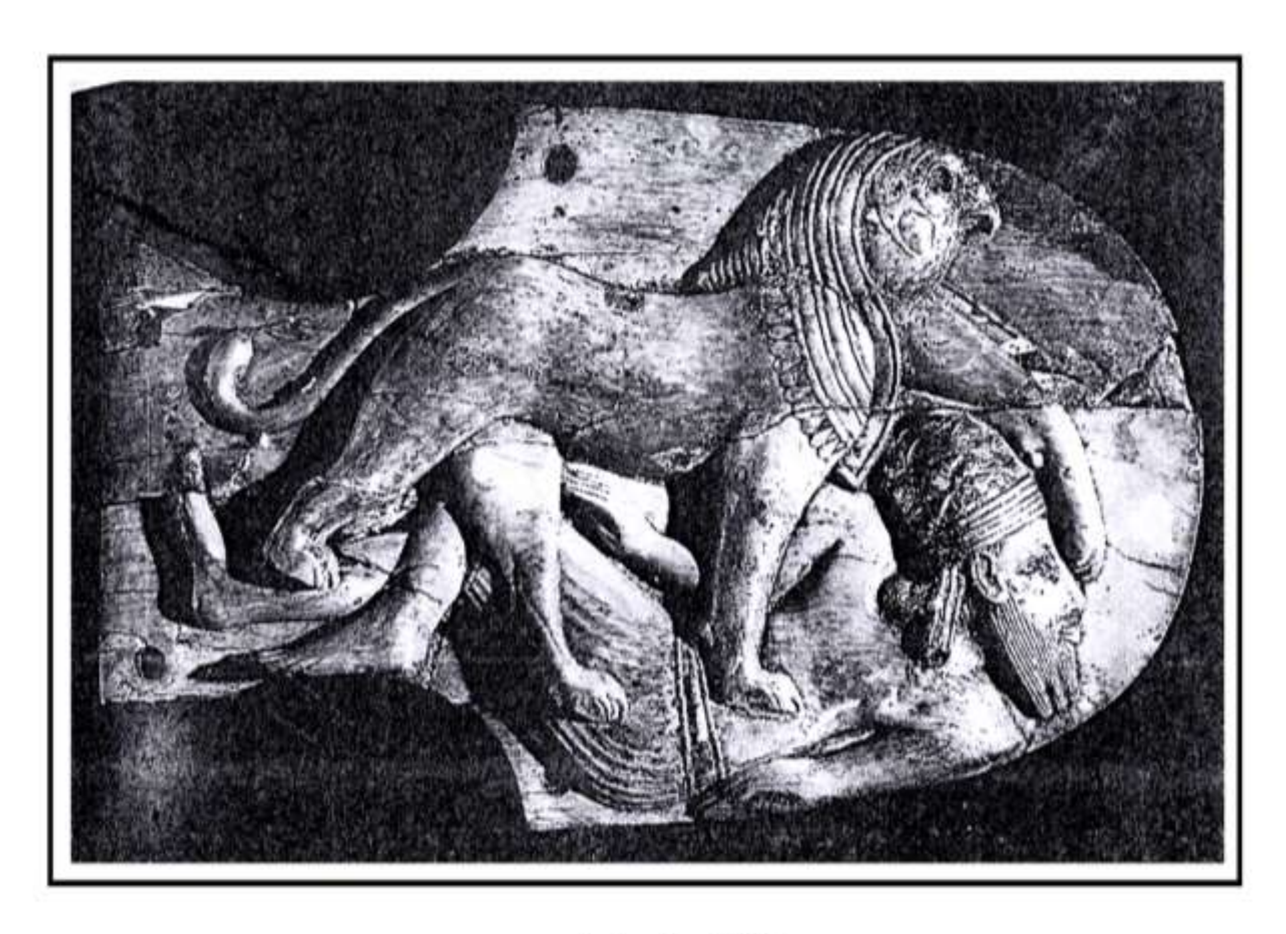


شكل (٨٣)





شكل (٨٤)



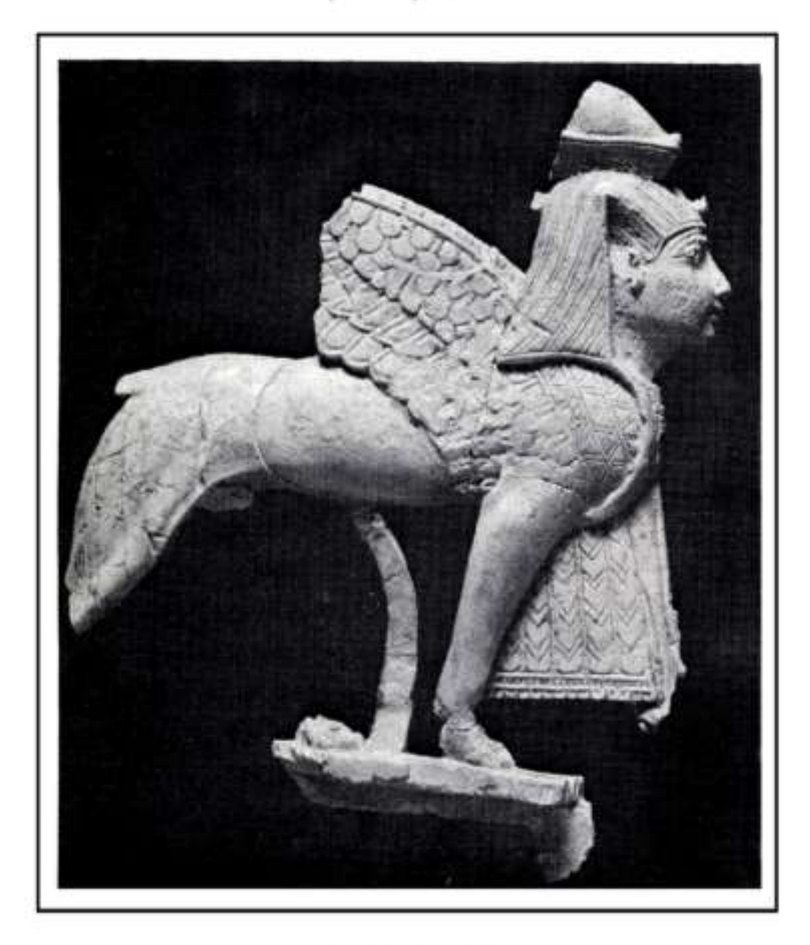
شكل (٨٥)



شكل (٨٦) آ



شكل (٨٦) ب



شكل (٨٦) جـ

الفصل الرابع

النتائج

من العينات القصدية وتحليلها توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج هي:

١. لوحظ أن هناك تداعيات في قرار الإسناد العشوائي غير المبني على عناصر فنية علمية كما في الشكل (٥٠ آ) الآشوري الأصل المسند لسوريا، (٥٨ آ، ٦٠ ب) المصري الأصل المسند لفينيقيا، (٧٩ آ) الفينيقي الأصل المسند لآشور، (٨٦ آ) المصري الأصل المسند لفينيقيا.

٢. تميزت بعض أعمال الفنان الآشوري بإبداع وتقنية عاليين، ففي الشكل (٣٥، ٣٦، ٣٩) نلاحظ أن الأسلوب الفني الذي ابتدعه الفنان الآشوري المتمثل بأخاديد حددت السمات الشكلية للموضوع دون البروز لم يكن مألوفاً في فنون الشرق الأدنى القديم.

٣. برز في المنحوتات العاجية المكتشفة في بلاد آشور حضارتين ترتكزان في بنائيات وحداتهم التكوينية الفنية على نظام التقليد والاقتباس الكلي أو الجزئي عن فن بلاد الرافدين والآشوري ووادي النيل الشكل (٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨٢) المسند للفن الفينيقي بتأثيرات آشورية ومصرية والشكل (٦٣ ج، هـ ، ٦٩ ج، ٧٥ آ) المسند للفن السوري بتأثيرات آشورية ومصرية.

٤. لم يألف الفن في الشرق الأدنى القديم نظام التركيب في جسم الإنسان أو الحيوان كالذي نراه في الفن الآشوري الذي أبدعه في الشكل (٤٧ آ ، ج، د) حيث يتفاعل هذا الأسلوب مع ما توصل إليه الفنان الآشوري من إبداع وتطور ونمو اعتبر سابقة في فن الشرق الأدنى القديم لم يتطرق إليه أي من فن الحضارات المذكورة.

الاستنتاجـات

يستنتج الباحث من خلال ما تقدم من نتائج ما يأتي:

١. يعد فن حضارة بلاد آشور من الفن الرصين وغير المخترق وهو من الفنون العريقة المؤثرة في أسلوب فنون الحضارات الأخرى على مدى أجيال كما في الشكل (٤١ آ، ب، ج) من منطقة الزويـة جنـوب بحيـرة أورميـا بتـأثير آشـوري والشـكل (٤٢، ٤٤، ٤٥) العيلامـي الأصـل ذو التأثير الآشوري.

٢. البنية الفكرية والاجتماعية والسمات الشكلية لدى الفنان الآشوري في المنحوتات الحجرية هي ذاتها في المنحوتات العاجية رغم اختلاف مساحة العمل من أسلوب وتقنية ومضمون، لكن نلاحظ أن هناك اختلافات كبيرة بين المنحوتات العاجية الآشورية وبين المنحوتات العاجية المصرية والفينيقية والسورية في الأسلوب والتقنية والمضمون، وفي بعض الأحيان خالية من الرمـوز الدينيـة كالشكل (٣١) الآشـوري الخـالي مـن الرمـوز أو الشـكل (٥٨ آ) المصـري ذو الرموز الدينية.

٣. عند تحليل العينات ظهر أن هناك عوامل مشتركة بين أكثر القطع المكتشفة في بلاد آشور ألا وهي المعتقدات التي طغى عليها الطابع الديني والأسطوري.

٤. البنيـة التشكيلية الآشورية رغم خصوصيتها فـي أسلوبها وتقنيتها إلا أنهـا تتعـانق مـع فنـون الحضارات الأخرى من التي وجدت عاجياتها في بلاد آشور في أن معظمها خصص لتزيين الكراسي والعروش والأسرة وأغراضٍ أخرى.

قائمة المصادر

أولاً: المصادر العربية

١. أ. ، وادل، الأصول السومرية للحضارة المصرية، ترجمة زهير رمضان، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ١٩٩٩.

٢. أبو المحاسن، عصفور محمد، المدن الفينيقية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

٣. أحمد ، أزهار شيت، الدعاية والإعلام في العهد الآشوري الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، إشراف علي ياسين الجبوري، جامعة الموصل.

٤. أحمد، سهيلة مجيد، الحرف والصناعات اليدوية في بلاد بابل وآشور، أطروحة دكتوراه غير منشورة، إشراف د. عامر سليمان، جامعة الموصل، ٢٠٠٠.

٥. أغا، عبدالله أمين، والعراقي، ميسر سعيد، نمرود (كالح)، وزارة الإعلام، مديرية الآثار العامة، بغداد، ١٩٧٦.

٦. الألفي، أبو صالح، موجز في تاريخ الفن العام، مطابع دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥.

٧. بارو، آندريه، بلاد آشور، نينوى وبابل، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، ١٩٨٠.

٨. بارو، آندريه، سومر، فنونها وحضارتها، ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٧.

٩. باقر، طه، حضارة وادي النيل، بغداد، ١٩٥٦.

١٠. باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين، مطبعة الموارث، بغداد, ط١، ج١، ١٩٧٣.

١١. بايك، أي روبستن، قصة الآثار الآشورية، ترجمة يونس داؤد عبدالقادر، جمعية المترجمين العراقيين، ١٩٧٢.

١٢. براستد، جايمس هنري، العصور القديمة، ترجمة داؤد قربان، مطبعة الأمريكانية، بيروت، ١٩٣٦.

١٣. بصمه جي، فرج، التنقيب في نمرود، مجلة سومر، ج٢، م٨، مديرية الآثار العامة، بغداد، ١٩٥٢.

١٤. جماعة علماء الآثار السوفيت، ترجمة سليم طه التكريتي، دار الشؤون الثقافية، العراق، ١٩٨٦.

١٥. حسن، أحمد عيسى، الإبداع في الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٩.

١٦. الراشدي، حامد إبراهيم، إشكالية التلقي وأنساق الرسم العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، إشراف أ.م.د. بلاسم محمد جسام، ٢٠٠٦.

١٧. رايسر، أدولف، بين العلم والفن، ترجمة د. سلمان داؤد الواسطي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦.

١٨. رشيد، صبحي أنور، تاريخ الفن في العراق القديم (فن الأختام الأسطوانية)، مطابع المؤسسة الإسلامية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج١، (ب.ت).

١٩. الرفاعي، أنور، قصة الحضارة في الوطن العربي الكبير منذ فجر التاريخ حتى العصور الحديثة، دار الفكر، مصر، ١٩٧٣.

٢٠. رو، جورج، العراق القديم، ترجمة حسين علوان حسين، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٤.

٢١. زيادة، نقولا، مشرقيات في صلات التجارة والفكر في المدينة الفينيقية، رياض الريس للفكر والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

٢٢. ساكز، هاري، عظمة بابل، موجز حضارة وادي دجلة والفرات القديمة، ترجمة د. عامر سليمان، مؤسسة دار الفكر للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٧٩.

٢٣. سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٦.

٢٤. سفر، فؤاد والعراقي، ميسر سعيد، عاجيات نمرود، المؤسسة العامة للآثار، ١٩٨٧.

٢٥. سليمان، عامر، العراق في التاريخ القديم، موجز التاريخ الحضاري، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ج٢، ١٩٩٣.

٢٦. سليمان، عامر، العراق في التاريخ القديم، موجز التاريخ الحضاري، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ج٢، ١٩٩٣.

٢٧. سليمان، عامر، وأحمد، مالك، محاضرات في التاريخ القديم، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٧٨.

٢٨. سليمان، منير، الحوليات الأثرية السورية، مديرية الآثار العامة السورية، مطبعة الترقي، ١٩٧٨.

٢٩. شكري، محمد أنور، الفن المصري القديم منذ أقدم عصوره حتى نهاية الدولة القديمة، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، مصر، ١٩٧٢.

٣٠. الشيخلي، عبدالقادر عبدالجبار، المدخل إلى تاريخ الحضارات القديمة، مطبعة جامعة الموصل، ١٩٩٠.

٣١. صاحب، زهير والخطاط ، سلمان، تاريخ الفن في بلاد وادي الرافدين، مطبعة التعليم العالي، بغداد، ١٩٨٧.

٣٢. صاحب، زهير، الفنون السومرية، إيكال للطباعة والنشر، ٢٠٠٤.

٣٣. صاحب، زهير، الفنون الفرعونية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٥.

٣٤. الصغير غانم، محمد، التوسع الفينيقي في غربي البحر المتوسط ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٧٩.

٣٥. الطعان، عبدالرضا، الفكر السياسي في وادي الرافدين ووادي النيل، مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٥.

٣٦. عامر، مصطفى، تاريخ الحضارة المصرية، القاهرة، ج١ م١.

٣٧. عباس، منى حسن، الدلايات والتمائم في المتحف العراقي من عصور ما قبل التاريخ حتى نهاية فجر السلالات، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٩.

٣٨. عبدالحق، سليم عادل، رموز متحف دمشق الوطني، المديرية العامة للآثار، سوريا، ١٩٥٩.

٣٩. عبدالحليم، نبيلة محمد، معالم التاريخ الحضاري والسياسي في مصر الفرعونية، منشأة المعارف بالإسكندرية.

٤٠. عبدالله، محمد صبحي، العلاقات العراقية المصرية، آفاق عربية، بغداد، بلا تاريخ.

٤١. العراق في التاريخ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣.

٤٢. عصفور، محمد أبو المحاسن، معالم حضارة الشرق الأدنى القديمة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

٤٣. عكاشة، ثروت، الفن العراقي، سومر، بابل، آشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٧٢.

٤٤. عكاشة، ثروت، الفن المصري، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢.

٤٥. علام، نعمت إسماعيل، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٥.

٤٦. علي، فاضل عبدالواحد، من ألواح سومر إلى التوراة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩.

٤٧. فرانكفورت، هنري، فجر الحضارة في الشرق الأدنى القديم، ترجمة ميخائيل خوري، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٥.

٤٨. كونيتينو، جورج، الحضارة الفينيقية، ترجمة محمد عبدالهادي شعيرة، مراجعة، طه حسين، ١٩٤٨.

٤٩. الكيلاني، لمياء، صناعة العاج في الشرق الأوسط ، مجلة سومر، مديرية الآثار العامة، بغداد، ج١، ١٩٦٢.

٥٠. لوبون، جوستاف، حضارة بابل وآشور، ترجمة المحامي محمود خيرت، مطابع الياس العصرية، القاهرة، ط١، ١٩٤٧.

٥١. لويد، سيتون، آثار بلاد الرافدين من العصر الحجري القديم حتى الاحتلال الفارسي، ترجمة سامي سعيد الأحمد، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠.

٥٢. لويد، سيتون، آثار بلاد الرافدين من العصر الحجري القديم حتى الاحتلال الفارسي، ترجمة سامي سعيد الأحمد.

٥٣. محمد وهبة، عبدالفتاح، مصر والعالم القديم، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط١، ١٩٧٥.

٥٤. مظلوم، طارق عبدالوهاب، حضارة العراق، نخبة من الباحثين العراقيين، النحت على العاج، ج٤، ١٩٨٥.

٥٥. مظلوم، طارق عبدالوهاب، موسوعة الموصل الحضارية، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ط١، ج١، ١٩٩١.

٥٦. مكاي، دورثي، مدن العراق القديمة، ترجمة يوسف يعقوب سكوني، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٦١.

٥٧. المهندس، محمد كامل، الحوليات الأثرية السورية، القطع العاجية، الهيئة العامة للآثار والمتاحف، م١٤، ١٩٦٤.

٥٨. المهندس، محمد كامل، الحوليات الأثرية السورية، المديرية العامة للآثار، مطبعة الترقي بدمشق، ج١ م٢، ١٩٦٤.

٥٩. مورتكات، أنطون، الفن في العراق القديم، ترجمة د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، ١٩٧٥.

٦٠. مونرو، توماس، التطور في الفنون وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة، ترجمة محمد علي أبو درة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، بلا .

٦١. ميخائيل، إبراهيم نجيب، مصر والشرق الأدنى القديم، آشور ناصر بال الثاني، دار المعارف، ط١ ج٥، ١٩٦٣.

٦٢. النجم، محمد حسين، فلسفة الوجود في الفكر الرافديني وأثرها عند اليونان، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠٣.

٦٣. نقلي، وليم، المرأة في تاريخ مصر القديمة، دار العلم، القاهرة، ١٩٦٥.

٦٤. الهاشمي، رضا جواد، حضارة العراق، تأليف نخبة من الباحثين، دار الحرية للطباعة والنشر، ج٢، ١٩٨٥.

٦٥. هيجل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨.

٦٦. و ، ج ، دي، جورج، تراث العالم القديم، ترجمة زكي موسى، دار الكرنك للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٥.

٦٧. يازمان، أدولف، مصر والحياة المصرية في العصور القديمة، ترجمة عبدالمنعم أبو بكر، القاهرة ، بلا .

٦٨. يوستغيت، نيكولا، حضارة العراق وآثاره، تاريخ مصور، ترجمة سمير عبدالرحيم الجلبي، دار المأمون للترجمة، بغداد، ١٩٩١.

ثانياً: المصادر الأجنبية

1. B.Y.R.D. Barnett. Iraq Vol II The Nimrud Ivories and the Art of the Phoenicians.
2. Frankfort, Henri. The Art and Architecture of the Ancient Orient. Phoenician and Syrian art. Published by penguin Books p. 192.
3. Herrman. Georgina. Ivories from Nimrud (1949-1963) Fascicule IV.2 Ivories from Room Sw37 Fort Shalmanasser Plats. The British School of Archaeology in Iraq (London), 1986.
4. Herrman. Georgina. Ivories from Nimrud (1949-1963) The Small Collection from fort shalmanasser published by the British School of Archaeology in Iraq (London) 1992.
5. Herrman. Georgina. The Nimrud Ivories. Iraq vol II 1989 BSAL British School of Archaeology in Iraq BSAL Stephen Auslen and Sons Limited Harford England.
6. Irene, Winter Phoenician and North Syrian Ivory carving in the historical context Questions of Style and Distribution Spring, 1976.
7. Oats, Joan and David. Nimrud. An Assyrian Imperial City Revealed. British School of Archaeology in Iraq First published in 2001.
8. LLoyd, Seton. The Archaeology of Mesopotamia. From the old stone Age to the Persian Conquest. Thames and Hudson.
9. M. Sasson, Jack, Civilizations of the Ancient Near East VIII & IV. P. 1657. Hendreckson published.
10. M.E. Mallowan the Excavation of Nimrud (Kalho) 1949-1950. Ivories from the N.W. Palace, Vol. XIV, Part I, 1952.
11. Perrot, George, History of Art in Phoenician and the dependencies.

12. Phoenician Art. The Colombia Encyclopedia Sixth Edition 2001. 05.H.H p. 11 Search www.yahoo.com.
13. Potts, Timothy. Michael Roof and Diana Stein. Culture through Objects Arcient Near Eastern Studies in Honour of D.R.S Moorey 2003.

SUMMARY OF THE RESEARCH

The intellectual and social systems of the ivory sculptures discoveries in Assyrian land have exposed how the intellectual structure reaction of an artist interplays with his environment in first place, and secondly with ivory. The ivory sculpture arts have reached climax and occupied a wide area of the Assyrian mind artist to accomplish his artistic wishes and Assyrian kings' ones. The purpose behind this specialization is to keep what have been founded in Ashur land of the great numbers of sculptures as clear signs on the kings' desire for the ivory sculptures.

The ivory sculptures discoveries in Ashur land have changed the variety of art styles. As a proof for this, the big deals of sculptures were achieved by Assyrian artists and; by non Assyrian of whom had been brought from countries close to Ashur land. Again, this confirms that there are relations of subdivided directions with the neighbourin an essential reason g countries. The facts are mentioned above as well as trade were an essential reason for the existence of more than one art style in these great numbers of ivories. This is an obligatory fact leads to the existences of the styles accompanied with the Assyrian art style which enjoys with its art aspects and its social system including two other styles belong to non-Assyrian references where we are going to find out through the following texts.

Although the rapprochement of the styles in the Assyrian workshops, we can notice that the intellectual system of the Assyrian arts interplays with all changes of the event, then, accumulate in his intellectual mind to cause conflicts, sufferings and conversations resulted from direct contact with environmental variables. Later, these styles transform into an informational system forming human philosophy through it we can see a coherence in some of its vocabularies with other art styles.

It is good to mention, that the phase is concerned with the intellectual and social systems; and how the importance of plastic arts effect on civilizations history writing.

Before the invention of writing, intellectual and social transforms had not been figured out because there are no reliable records at that time. But, intellectual and social transforms had been figured out by plastic art which goes on with our research. We, approximately, realize one side of ancient human life and his intellectual environment that have been incarnated in human and animal formations which tend to nature but, they contained in their lines, surfaces and animations a philosophic aspect. And this gave a clear sign for intellectual system as being existed and its formations are fully interplayed with the environment. The important thing of these discoveries is that there are interactive formations in art to present the reality. The purpose behind this is to achieve wishes and aims which created a lot of interpretations as magic and symbolism. The thing we want to say in this aspect is that art is an international language its letters are calligraphy, colour and writing. These had been invented before writing. Intellectual structure of the limited purposes started in development, growth and prosperity.

There is no doubt that these formations of multiple directions of all civilizations, which are interplayed with each other and engaged under a political pressure, have later reached the recipient as titles and that titles differentiate with the cultures differences and their academic levels that look in the plastic speech and structure limited are according to its art elements and reliable style to define the style. Being these compatible facts in one circle, it means closeness, dialogue and engaging in all boundaries which continued in their aspects and melted in a single bowl; as a result, a great numbers of concrete elements with mixed styles have come up. The most important among these concrete elements are probably

ivory sculptures where they had excreted many cultures for different civilizations were famous in the last three centuries of the Assyrian Empire history. As a result, these factors with what have been risen of stylistic variables in Assyrian art ivory works which are close to the arts of other civilizations in the Assyrian workshops led to mix the concepts of the origin of these styles, in other words these closes had been generated a problem in the concept of styles and their origin of the ivory sculptures discoveries in Ashur land. In this research we are trying to spot the lights on these styles and expose significant aspects that confirm the Assyrian style and other styles with how a style affects to another style of other civilizations arts. We do reliable on this explanation on analyze descriptive context with art frame to find out these discoveries through the chapters of this research.

Chapter One: It includes the research problem that had been created with the first discoveries of ivory sculptures in Ashur land (Nimrud and Khorsbad) resulted in numerousness of styles. This problem has grown and subdivided and become more complicated with the growing of the ivory sculptures discoveries for that numerousness.

The researcher, here, follows the synthesis and descriptive context of the obligatory symbols, then determines the reasons caused the problem concerned. The research, as well, aims to determine the shapes of the origin through the specification and detection of the art aspects and style and styles for the ivory sculptures discovered in (Al-Namrud) city itself that connected with the modern Assyrian era (from 911 B. C. to 612 B. C.)

For the previous studies, I have found some studies associated with this subject, but they engaged in the descriptive and historical context neglecting the analysis context. They treated that subject from its very narrow angle.

Chapter Two: It includes the theoretical framework which contains eight research works. The first one deals with a simple definition of ivory which the kings desire for its atom homogeneity and colour beauty. The researcher showed a summary which talks about ivory sculptures in ancient Iraq that invented from the social system under spiritual and religious pressure. The intellectual structure of the artist had interplayed with his environmental system, and then the artist represented that through a plastic structure he had invented by his art vision which goes with culture, desire and attitude of the society. In turn, this summary is an essential necessity to achieve the goal. The second research work contains description and analysis for the Assyrian ivory sculpture symbols that are few in number. In spite of these symbols are few in number, they give clear signs on the power and experience of the Assyrian kings. In the same time, they show how these discoveries are important in ivory sculptures of Assyrian land others.

These discoveries have developed the C.V. for the history of Mesopotamia civilization in general; and for the Assyrian civilization specifically.

Though the importance of these discoveries, they have created a problem to the researchers and excavators for the style origin, because of emerge more than one style (as we did mention previously) in side the great numbers discovered by non-Assyrian style. After that, the research work deals with the analysis of the realistic Egyptian ivory sculptures beginnings. This kind of styles is distinguished with its plastic structure gained from the Egyptian environment. The third research work deals with Syrian ivory sculptures of Egyptian affections, Assyrian and fossils. As a result of the clear affects, the Syrian Style has been considered as a crossbred art, because it carries a lot of the quotation and imitation of Egyptian and Assyrian art. But it does consider as a Syrian art has in its

aspects beauty values. After that, the third search work is showed to include Phoenicians. The place where Phoenicians dwelled in obliged them to be merchants for all goods including sculpture and raw ivory. They mad a great relation with Assyrians and Egyptians. Despite the fact that Phoenicians were good merchants, some artists emerged from them. In their works plastic aspects of Phoenician origin had been appeared. But, later, they turned into merchant artists. They imitated and quoted, largely, the Egyptians art where they circulated it as a winning good. And they didn't stop in imitating and quotation, but exploited Egyptian artist to get the real Egyptian art. And what is concerned with the sixth research work, it confirms the originality of the Assyrian land; and confirms the emergence of judges and strong leaders could form a wide empire. Friendly relations had been established with close countries by that empire; and a free trade had been established too to get the goods that empire, Assyrian land, needs. Among those goods was ivory, and it is frequent good, the Assyrian king insisted to have it, because it is lovely material. So, the Assyrian king had established art research works, Assyrians besides to Egyptians, Syrians and Phoenicians worked in. The Assyrian artist didn't influence with any foreigner impact, in spite of the closeness his empire to others. He was still holding his unique style, and originated in ivory sculptures and designing forms that engage with that profession. The research aims to extract the style of Assyrian art out of the styles belong to another countries through the deliberate symbols. The research, too, includes a summary of Assyrian state policy on looking for the necessary ways to ensure getting the ivory with all its kind. The seventh research work follows the previous one; this one ensures the trade, because it is considered as a vital utility for activating ivory in sculpture. This led to create a stylistic problem by this utility for the researchers and excavators after discovering that ivory in Assyrian land.

The eighth research work in one of the important research work, because it gives clear signs on what the Assyrian state policy ended to. Once more, this research work is one of the main reasons that led to a big stylistic problem that showed in the great numbers of the constructed their style, technician and content. The location of Al-Namrud is in one of the richest locations of ivory sculptures and its plastic arts in the ancient Near East. That means the sculptures, of learning aspect which are mixed with professional aspect, have been exploited.

Chapter Three: It has eight research works, the first one has been dedicated to specify the Assyrian art style, then, to specify the art and artist equally. This was done to find out the style reality of the Assyrian art; and to fix its origin according to the creation units, framework and the reasons that lead to identify the Assyrian style out of the neighbouring style. The second research work investigates in intentional obligatory symbols analysis among the works discovered in the Assyrian land. This try exposes the reasons of the problem through taking apart the forming units and analysis them accordance with its raw forming elements as: line, area, space, mass and content to extract the Assyrian style among the multi styles of the countries that mentioned previously. The third research work, it contains the Egyptian art style and fixes its origin. Because the Egyptian art style has been given back to another cities as Syrian and Phoenician cities by some researchers. And those cities have no relation with characters of Egyptian art neither with the content nor with the technical style. The researcher aims to get to the fact and purposes of the Egyptian, Phoenician and Syrian art as it is with the Assyrian art. The Egyptian art has been analyzed in the forth research work to out stand the features and aspects of the real features that belong to the original Egyptian art of the independent character. The fifth research work engages with a summary of The Syrian style and how the other art styles,

which have been found out in the sixth research work through the deliberated symbols, have an effect on it. The seventh research work goes on the original Phoenician art style and how it adopted the Egyptian style by imitating it once; and quoting it in another. This research work gives the real signs of the original Phoenician art by explaining and analyzing some deliberated symbols that had been existed before the ivory sculptures. So, we can show how that the Egyptian art is impacted on the Phoenician art, and why we do adopt the Egyptian art style. In this research work, the Phoenician artist and merchant have been investigated.

Chapter Four: It discusses the results and conclusions; and discusses what the researcher had reached of data of the theoretical framework.

IVORY SCULPTURES DISCOVERED IN ASSYRIAN LAND

A THESES SUBMITTED BY:

NAZAR ABDULLATEEF AHMED AL-'UBAIDY

TO:

THE COUNCIL COLLAGE OF FINE ARTS/ UNIVERSITY OF BAGHDAD

IN FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF DOCTOR

IN

PLASTIC ARTS-SCULPTURE

Supervision by:

Professor Dr. T. A. Madhloom   Professor Dr. Ahmed Qassem Aljum'aa

---

2007 A. C.   1428 A. H.